

# frakcija

ČASOPIS ZA IZVEDBENE UMETNOSTI / PERFORMING ARTS JOURNAL

No. 42



Poljsko rekonstrukcija života / Polish Reconstitution of Life



U posljednja tri izdanja, uključujući i ovo koje ste upravo otvorili, Frakcija je sudjelovala u projektu *documenta 12* magazina, koji je okupio stotina različitih medija iz cijelog svijeta u suradničku mrežu ([deli.magazines.documenta.de](http://deli.magazines.documenta.de)). Pored sudjelovanja produkcijom tematski vezanih tekstova, Frakcija je, zajedno s časopisima *Maska* (Slovenija), *TKH* (Srbija), *Performance Research* (velika Britanija), *LTTR* (SAD) *ART iT* (Japan) i *Valdez* (Venezuela) održala niz prezentacija, predavanja, diskusija i izvedbi u Kasselu u okviru izložbe *documenta 12*. Pod zajedničkim naslovom *Političke rekonstrukcije života* zaključujemo ovu suradnju tematizirajući diskursivnu i umjetničku politizaciju života, koreografiju kao društvenu organizaciju odnosa među tijelima te prike rekonstrukcije kao demitologizaciju živog izvedbenog čina.

Nakon tematskog bloka, najprije se razgovorom o edukaciji nakratko vraćamo na „autocenzuru znanja“, temu našeg prošlog broja, a potom predstavljamo četvero mladih autora, studenata dramaturgije, koji prvi puta u Frakciji objavljuju svoja kritička analize recentnih predstava. Što se dogodilo s Teatrom & TD nakon što je završen Kulturni promjena Studentskog centra, razmatra kazališni kritičar Igor Rubčić.

Na kraju novog broja Frakcije okrećemo se starijim brojevima i objavljujemo bibliografiju prvih deset godina našeg magazina/časopisa.

With the last three issues, including the one that you are holding in your hands, Frakcija has taken part in *documenta 12* magazines project, which gathered around hundred different media from all over the world into a cooperation network ([deli.magazines.documenta.de](http://deli.magazines.documenta.de)). Apart from participating with a series of thematically relevant texts, Frakcija joined the journals *Maska* (Slovenia), *TKH* (Serbia), *Performance Research* (UK), *LTTR* (USA) *ART iT* (Japan), and *Valdez* (Venezuela) in organizing a number of presentations, lectures, debates and performances in Kassel, in the framework of *documenta 12* exhibition. Under the general title of *Political Reconstructions of Life*, we are now concluding this cooperation with a discussion on the discursive and artistic politicization of life, on choreography as the social organization of relations between the bodies, and the practice of reconstruction as a form of demythologisation in the living act of performance.

Following this thematic bloc, we are briefly coming back to the "highways of knowledge," which was the theme of our last issue, with an interview on education. We are also presenting four young authors and dramaturgy students, whose critical reviews are published for the first time in Frakcija. At the end of this new issue of Frakcija, we are also looking back at our old issues, reflected in a bibliography we have compiled for the first ten years of our magazine/journal.



# Sadržaj

## POLITIČKE REKONSTRUKCIJE ŽIVOTA

- 004 **Homo Sacer i konsekvence**  
Dvije opaske o obilježavanju holokausta i o "golom životu" u  
suvremenoj umjetnosti  
Katharina Zakrevsky
- 020 **Operacija, intervencija, rekonstrukcija**  
Goran Sergej Prstalić
- 028 **SVE (PUKA) IMENA – ili koliko je gol i goli život?**  
Ksenija Stevanović & Petar Milat (Beograd/Zagreb)
- 038 **Koneografija je način mišljenja o odnosu estetike prema politici**  
Andrew Hewitt
- 051 **Izvedbene partiture**  
Zoran Dumančić
- 059 **Pupilija ponovno uprizorena Foto-roman**  
Katharina Zakrevsky
- 066 **Giorgio Agamben: HOMO SACER**  
Toni Valentić
- 
- 070 **Edukacija kao izgovor**
- 080 **S druge strane**  
Jelena Kovačić
- 086 **Trotočje umjesto točke**  
Jasna Žmak
- 089 **Točka suareta / stanje razlaza**  
Aleksandar Bender
- 098 **(Umjetničke) strategije otpora**  
Lena Šerić
- 110 **Slučaj &TD**  
Gospođice Rajković, puno prije geopolitike bilo je kazalište  
Igor Rudić
- 120 **Bljeskovi o suradnicima**
- 
- 122 **BIBLIOGRAFIJA FRAKCIJE 1996 – 2008**

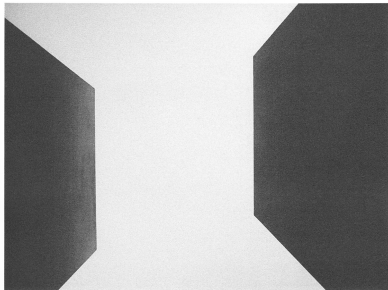


# Contents

## POLITICAL RECONSTRUCTIONS OF LIFE

- 012 **Homo Sacer and the Consequences**  
Two remarks on Holocaust commemoration and  
'bare life' in contemporary art  
Katherine Zakrevsky
- 024 **Operation, intervention, reconstruction**  
Goran Sergej Prasad
- 030 **ALL (BUT) NAMES – or how bare is bare life?**  
Ksenija Stevanović & Peter Milat (Belgrade/Zagreb)
- 044 **Choreography is a way of thinking about  
the relationship of aesthetics to politics**  
Andrew Hewitt
- 063 **Performance Scores**  
Zlatan Dumančić
- 068 **On Puplija Re-enacted: A Photo Novel**  
Katherine Zakrevsky
- 
- 075 **Education as an Expose**
- 083 **On the Other Side**  
Jelena Kovačić
- 092 **Three Dots Instead of a Period**  
Jasna Žrnak
- 095 **The point of encounter / the state of divergence**  
Aleksandar Bender
- 110 **(Artistic) Strategies of Resistance**  
Lana Šanić
- 120 **Notes on contributors**
- 
- 122 **FRAKCUA BIBLIOGRAPHY 1996 – 2006**





# *Homo Sacer* i konzekvence Dvije opaske o obilježavanju holokausta i o "golom životu" u suvremenoj umjetnosti

Katherina Zakrevsky

S engleskoga prevelo Marina Mladinov









Holtzhaus Memorial 1999 / Divisi na Spornostu: Holtzhaus

loga kao još jedan pokušaj provjetravanja. Sjećanje na zločine Drugog svjetskog rata postalo je svjetlovan religijom građanske Europe. Taj činjenica ne sprečava niti onemogućuje kvalitativno povjensko istraživanje. Međutim, vjersko slušanje Drugom svjetskom ratu narastalo je jedan sasvim drugačiji diskurs, koji se ne može i ne smije miješati s povijesnim istraživanjem, a njegov vjerna složbi odnos s umjetničkom patosom koji uvijek treba analizirati. Ne tvrdim da bi se ta religija mogla ili morala neopustiti samim time što će se sa imenovati – po logici zlodjaha koji se može izjaviti čim ga se nazove pravim imenom. Ta religija u osmanu poziva nas da primamo kako nam je kao građanskom društvu takva religija potrebna i da ne brikamo naše potrebe za njegovanjem određenog sjećanja s dokumentiranjem i povijesnim preispitivanjem složenih povijesnih činjenica. Svaka religija (izabro je selektivna kada se radi o činjenicama i patidjivo bita ono malobrojne za koje ne želi da se mijenja), umanjuje uvećavaju. Ako su nam hipoteze točne i ako postoji građanska religija objeljavaju Drugog svjetskog rata koja se ne smije miješati s povijesnim istraživanjem, to bi također poduprlo moju prvu tvrdnju, naime da je povijest logično nemoguće integrirati u redovite nacionalne povijesti. Taj bi jedinstveni diskurs, kada bi se sa objeljavao kako traga, narbio svoja defniciju nacionalnog građanstva – a ustvari to i čini, budući da uzrokuje njegovu eroziju. Taj proces erozije nužno je apor, budući da je objeljavivanje sjećanja na događaj moralo proći kroz stadi kolektivne amnezije. Objeljavivanje kolektiva za tu amneziju čini od njega morali sud, ne samo pravi akcent, nego pravi čitavog društva, ustvari prijet ometanjem historije sjećanja kada konačno nastupi njegov trenutak. Mi kao društvo ne možemo planirati zajednički sud nakon što se događaje konačno sjeća svi oni koji su na to morali obavezni. Prekorno je za to – a ovdje je i bilo. Ocjedj tuoga događaja ima svoj kolektivni polubivot (nežno nečijom atomskom fiziki). I dok taj ocjedj dalje erodira nacionalne identitete, mijenja se i samo sjećanje. Ono ne prelazi naprosto iz stadi amnezije u stadi svjescnosti. I tu se javljaju glasovi koji tvrde kako je grobi u morali i stajalištu kada se ukazuje na promjene u sjećanju. Međutim, ta tvrdnja da neko posjedu je isovršno sjećanje i da je stoga ovlašten zahtijevati od drugih ponovno je dokaz hipoteze da se ustvari radi o religioznoj situaciji. Građanska religija kojom se štije Drugi svjetski rat može se opirati kao ovojnika koje se razvija oko užarene jezgve erozije koja sprečava povijest logora da se ikada reintegrira u nacionalnu povijest. Ona je usporila eroziju, učinila je gotovo nevidljivom, omogućila stasajenje novih generacija koje da se suoči s događajem koji ne zahtijeva nikak manje da potpuno drugačiji ocjedj identiteta, građanstva i društva. Umjesto da se generacije altera opituju da to što se nije uspijelo u sjećanju i stoga nije moglo obelodaniti iduće generacije od bremena kjeve, bilo bi mudro prihvatiti činjenicu da su samo iduće generacije sposobne raditi na sjećanju na događaj koji je vide obzor dostajati i koji neizostavno pomiješa čovjekovlad na povijest i sjećanje.

U tom smislu ne može i nikada nađe postojati stranja koji bi se moglo ispravno nazvati "post-nacizmom", naim za one koji su zasliedili u pravu tim obzorom u kojemu su paroblieni.

### III. Spor oko spomenika holokaustu

Postoji prešutna suglasnost oko toga da užasi logora u 20. stoljeću – prije svega nacističkih – u načelu nadilaze reprezentaciju. Ako se nemogućnost reprezentacije stopi s još temeljnijim planinama vijoličasti, postoji opasnost da će se odjednom spojiti tri sasvim različita vida nevidljivosti: nastajanje generacije aktivi da potraže i zariječe sjedanje na dočim i nastojanje generacije žrtava da prevlada sjedanje na putuju i poniranje, pa čak i na sam zbog postojavljenosti<sup>8</sup> – te daleko apstraktniji, ali također moralna štrnja da su takve imalošti našla i patnje izvan domene vijoličasti i reprezentacije svoje.<sup>9</sup>

Kada bi se ta tvrdnja etablirala, problemu se ne bi moglo pristupiti na drugi način osim diskursom i istraživanjem. Umetnost se ne bi mogla odnositi prema tim temama ni u kakvom konkretnom smislu.

I opet, mnogo se raspravljalo o simptomatskoj vezi između obilježavanja logora i umjetnosti u kontekstu stvaranja spomenika. U funkciji spomenika kao mjesta javnih i kolektivnih, veoma vidljivih i izrazito simboličnih znakova, umjetnost prvenstveno stječe nešto od svojega ranga bliskosti sa sakralnim. A ta pseudo-sakralna funkcija u suvremenom društvu nužno je radikalizirala aspekte oko pitanja "reprezentacije logora". S jedne strane, zabrana reprezentacije već i sama podsjeća na sakralni tabu koji bi od umjetnosti tražio da bude njegovo uspoštovanje i čuvanje; a druge strane, kada se radi o pristupu suvremenom suodređivanju umjetnosti i popul-kulture, spektakla i komercijalizacije javnog prostora, postoji potencijalno neprijateljstvo prema umjetnosti. Naposljetku, mogla bi postojati i treća pozicija, koja ustvari zaide od pseudo-sakralnog kriterija umjetnosti, odbacujući ga kada se radi o posljednjim tabuima svjetskoga društva poput holokausta – i zadržavajući čisto racionalan i moralan diskurs o toj temi. Devedesetih godina 20. stoljeća došlo je do anaza svih tih argumenata u povremeno prilično slobodnim raspravama unutar lokalnih zajednica koje se radilo o odlučivanju o javnim arhitektonskim spomenicima holokausta u Beču i Berlinu.

Tako je postavljanje spomenika Rachel Whiteread "Mahnmal gegen Krieg und Faschismus" na bečkom Jüdenplatzu 2000. godine prethodilo gorljivo natjecanje djela bečke i njemačke intelektualne scene da sasvim sprječaji njegovo podizanje. Bio je to znak sasvim temeljitog odbačivanja bilo kakvog spomenika holokaustu, budući da je teško moguće da bi izričanje Rachel Whiteread, veoma komp-

- Za naspram o strano zbog prethodnice videti Primo Levi, "If This is a Man" (The Belfrage, London: Penguin, 1978). Giorgio Agamben govori o vezi između evadževstva i iznenađujućih nastava knjige Homo Sacer: "Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive", New York: Zone Books, 2000.
5. Jedan dio stvarnih naspram o kromatskom kolektizmu bavili se Georgescu: DiD-Huberman i njegovim tekstom "Insaiaa mialne trout", ko je ulazilo biti objavljen na ojeamokom. U prestativju "Dunni les camos, fermer les yeux", odizban na konferenciji "Auzajug aus dem Lager" (Istetilomak la logorai), koju su organizirali Lutzj: Schwanz i berlinska Kankateldemue u prosincu, 2005. Isterbiri de ulazilo biti objavljeni DiD-Huberman je dao implicitni odgovor na debatu o onom aspektu logore koji izmido reprezentaciji. Uozu je za primjer jaze amezni koncanciozajski logor i Cincoscolozaj kako bi izmido "Ovazanje logore" u ovom kontekstu anizajdu, ad strane amirneke vokalje i izvayetih ielajnika, u jednom od ajstajsh istajsh izvayetih koje ajstajsh i izmido: Proizvodnja. U ovom smislu izmido je mudi pocijajstvaja istajsh logore, mudi proba za izmido i izmido koje je i izmido i mardokolozajke za izmido i izmido pokazati mardokolozaj ad izmido "negativna teologie" koncanciozaj logore.



3 neproizvodljivi memorijalni zdanje na grobnicu ili na knjižnicu s haptivnim knjigama okrenutim prema unutra, moglo izazvati estetsku odozbojnost.<sup>6</sup>

Stoga je prosviravanje spomeniku na Jüdenplatzu zadriž još dublje i postavilo načelno pitanje može li javno umjetničko djelo ikada biti prikladan memorijal holokaustu. U žestokom sporu koji je plamio u bečkim "debata" u lipnju 1999. godine, sabori se i protiv spomenika borili su se do ispranosti. Nita Šteyerl i autorice ovog teksta našle su se na strani frakcije za spomenik – iako međusobno vrlo različite u mnogim aspektima, obje su pripadale upravo mlađoj generaciji, dok bi se vatrene protivnice svakog spomenika koji su se uključili u tu raspravu moglo grubo okarakterizirati kao akademike iz generacije šestdesetih. Pokazalo se da je to od znatne važnosti, budući da se glavni argument sveto na tvrdnju protivnika da postoji temeljni jaz između umjetničke manifestacije i sjećanja na holokaust. Kada ih se suočilo s pitanjem kako bi se javni i politički zadaća kolektivnog sjećanja trebala ispuniti osim detaljnim specijalističkim istraživanjima, odgovor je bio jasan: jedini adekvatan memorijal jest nekinisati diskurs o holokaustu kao takvom. Ali budući da su predstavili te argumente upravo akademici i autori radova, to je samoovlaštenje ostavilo ponešto gorak okus tautologije, budući da je sažeta verzija argumentacije glasila: najbolji spomenik amo mi (sa svojim radovima).

Osim činjenice da bi mogli postojati dobri argumenti u prilog tome da u eri masovnih medija pisana riječ na proizvodni automatski dostojanstveniji i autentičnije sjećanje od umjetničkog djela, to tvrdnja sadrži i jedan sasvim temeljni problem, koji se tiče odnosa subjektivnosti i povijesti. Time što ne prekinuti diskurs smatra jednim dostojanstvenim sjećanjem, ukazuje se na to da je događaj koji treba obilježiti stabilan i fiksiran entitet, koji zauzima stabilan položaj u kronologiji; stoga je jedina zadaća usredotočiti pogled i um na taj memorijalni događaj. Događaj se neće promijeniti bez obzira na to govori li o njemu neki svjedok, povjerenik ili politički angažirani pripadnik generacije iz '98. I upravo u tome je kvaka. Ideja o diskursu kao spomeniku podrazumijeva stabilne subjekte koji mogu obećati da će biti čuvari sjećanja.

Stoga oni mogu načelno odbaciti svaki hermetički znak, budući da ti znakovi podrazumijevaju pukotinu u kronološkom slijedu sjećanja, što je temeljna greška želji i za zajamčiti njegov neprekidni prijenos.

I upravo ovdje je došlo do sporazuma u mlađoj generaciji da bi javni spomenik određene veličine i hermetičkih svojstava bio možda još znakovitije utjelovljuje berlinski spomenik holokaustu Peters Eisenman mogao biti javna gesta kojom bi se oboteno do sjećanja na taj događaj i nje zajedno neprekidnim diskursom ili satovima povijesti u državnim školama, a kamoli prikazivanjem slika koncentracijskih logora, što iznova vrši nasilje nad žrtvama čineći ih anonimnim primjerima vlastite sudbine? Jer spomenik na predstavljajući događaj, oni daju zadatke svakoj novoj generaciji da prihvati diskontinuitet događaja i iznova uspostavi precizan način i oblik sjećanja za svaku novu društveno-političku situaciju.<sup>7</sup> Niko ne može tvrditi da posjeduje to sjećanje, niko osim generacije žrtava i svjedoka, bez obzira na to koliko prevedničko bilo njegovo učenje. Sjećanje je – da otkramo još jednom čuvenu definiciju Alexa Webersa – stvar odgovornosti, a ne učenja.

Time što nećemo fiksirati ni položaj subjekta niti događaj, kao govoru činjenicu, nego samo spomenik kao neku vrstu žvira u klanu kolektivnog sjećanja, otkrićemo zakon povijesne perspektive. Jedinstvenost nacističkih logora nije monistična činjenica u koju valja zuri, nego događaj, onaj reprezentacija koji mijenja poziciju subjekta.<sup>8</sup> Ako su se apodiktiske izjave o nemogućnosti umjetnosti i poezije nakon Auschwitza bez navodne protiv svakog dokaza umjetničke produkcije nakon 1945. godine, to nije slučaj vrijedi u smislu da je taj događaj izmijenio samu praksu i definiciju umjetnosti: poslije tog događaja nije bilo moguće pisati istu vrstu poezije. To ne čini Paula Celana proturječnim sebi samome.

#### IV. Trivijalizacija logora? Primjer brade Chapman

Dinamičan odnos subjektivnosti i povijesti koje proizlaze iz događaja nacističkih logora nužno dosada zvučnu kada se radi o takozvanoj "pop-esteci" ili kao odgovoru na događaj. Takve izjave obično izazovu neposrednu reakciju gledatelja, dopredu pseudoakademskim diskursom o tabuu i "dobrom ukusu"; međutim, taj diskurs ustvari ne zaključuje da se njime obilno bavimo, budući da je oblikovan prema idejama o dobrom ukusu i pristojnosti koje potječu iz buržujke estetike '90. stoljeća, a osim toga krije ga upravo onaj događaj kojemu taj diskurs navodno oduje priznanje.

Stoga bih željela naći nešto o pitanju jednog od posljednjih "tabua" koje valja skriti, i to na veoma iznenađujućem primjeru: aktualnom radu brade Chapman.

Slava brade Chapman započela je s Paklom (Hell), instalacijom minijature nacističkih vojnika i logoraša, koji se međusobno bore u logorskoj arhitekturi koja podsjeća na detaljima opsežnu estetsku pozadu na mahinama belajnice. Karakteristike koje su tom djelu zajedničke s amaterskom umjetnošću čine referencije na taj povijesni događaj jedinstvene okruženosti i udaju još šokantnijima i

<sup>6</sup> Hermetičko svojstvo djela interneta sam kao nepodudarno umjetnicke odjave izvjesio. U tom smislu memorijal sredi naklonu interjeru dale vanjske izdane nedjelje. Vidi: *After Images, Art as Social Memory*, dvoječni katalog, Frankfurt a.M., Revolver, 2004.

<sup>7</sup> Na gore navedenoj konferenciji "Ausgang aus dem Lager" Harun Farocki je govorio o slikama anonimnih žrtava na primaru filma *Alina Reissner: Not at Brouillard/Wald im Lager*, 1995/96.

<sup>8</sup> U programatskom diskursu "Afterimages of the Holocaust in Contemporary Art" iz kataloga izlaze o umjetnosti i holokaustu, održane 2004. godine u Bernumu, James E. Young je napisao: "Priču o istraživanju komemorativnih oblika izdvojeno povijest kako bi se povijesno istraživanje pretvorilo u kombinirano istraživanje onoga što se dogodilo i načine na koji nam je to promisljeno." *After Images, Art as Social Memory*, dvoječni katalog, Frankfurt a.M., Revolver, 2004, str. 21 i dalje.

<sup>9</sup> U svim tim debata završilo se elegičnim potpisom: "Nepodijeljeni spomenik". Još jedna čitka kao ugodan primjer pakidnog spomenika holokaustu. Međutim, moramo napomenuti da se u slučaju hermetičkog spomenika našlo o kampu koji ličilo na slučajno javnost u procesu postajanja nevidljivim, što je to čitao uobičajenim i stoga neadekvatnim za imaginaciju "nevidljivosti kao standardnog riješaja". O Gerzomim memorijalima vidi: James E. Young, "After Images of the Holocaust in Contemporary Art", *After Images, Art as Social Memory*, dvoječni katalog, Frankfurt a.M., Revolver, 2004.

<sup>10</sup> "Aber auch deshalb dieser Produktionskubismus: kommt es im Kunst-Pop-Theorie-Niveau zu Verhemungungspraktiken, die aus einem modernen 'emotionalen Lagergeist' resultieren." ("[I] i ovisno) brojni jeftini prevajkači daju do efekta trivijalizacije i veći umjetnički lojalni, koji su rezultat ponudnog pretvaranja pojma logora.")



konverzibilna. Modeli koji pejaži grade se mijesase i podinamiraju se ljubavi kako bi sačuvali identičnu sliku svijeta u stariju povijesno vrijeme normalnosti. Ljubav modelara prema detaljima posljedica je nastojanja da nikada ne dođe kraj idealnom svijetu koji nema nikakvog unutrašnjeg razvoja. Poput kartovskog ideala, taj idealni svijet prikazuje sliku beskonačnog pristupa koji će svaki novi detalj samo potvrditi, ali ga neće niti dovesti niti promijeniti. Taj binari element hobitstva – opsjednutost detaljima i nepovijesnom idiom – od velike je važnosti u vrednovanju konceptualnog okvira metode bratice Chapman, naime da se odnose prema problemima nacističkih logora s pomoću sredstava pop-artistike. Ta metoda nije jednostavan čin trivijalizacije uzrokovane banalnom činjenicom događaja koji tone natrag u dubine linearnog vremena. Opsjednutost bratice Chapman filmovima strave sasvim je očita, a možda je još eksitiranija u nastavku *Pakla* koji je u potpunosti iz 2004. godine pod nazivom *Gott im Himmel. Zu vicious Circle* (2005).<sup>11</sup> U toj instalaciji kaotičnu hordu nacističkih vojnika zaštićenih u klanju napada skupine golih mutanata na koji često daju ili više tjela dijele isti torzo, pri čemu glava skupina stvoritela obaju spolova obiluje krug pojedinačnih glava s udovima koji izrastaju iz njih u obliku kvačastog kraka – što podcrtava na neku mjerljivu mračnog humora iz filмова strave i vizionarske anatomije Boschovih slika. Pogledamo li bolje, shvatit ćemo da ne možemo naznačiti tko se točno bori protiv koga. Tenkovi nacističkih vojnika stoje sačinjeni u tipičnom pejažu, što upućuje na to da je došlo do zajeda. Međutim, skupina mutanata je brojčano daleko slabija od vojnika i ne stiču nikakvo vojno jedinici. Slične figure vojnika, često ranjene ili bez glava, čine se apremima napad jedne druge. A na vrhovima brčuljaka pojavljuju se nekakvi kosuri sa šijemovima, koji kao da predstavljaju trenutak metafizičke oviske koje nadilazi neposrednu bitku.

Ubaci nacističkog neizma, koji čak impliciraju proizvodnju mutanata u medicinskim pokusima, ušli su u trivijalni univerzum filmova strave i modelarstva kako bi prikazali ništa manje do vječni povratak događaja koji se ne može integrirati u povijest.

Ironično je što se jedan pregiv kritičar u listu *Süddeutsche Zeitung* okomio na sklonost bratice Chapman detaljima, zbog čega navodno nisu uspjeli prikazati uvjerljivo kompoziciju cjelokupnog događaja.

"Bei der Betrachtung dieses Gemäldes verliert man sich rasch so sehr im Detail, dass nie ein Gesamteffekt entsteht."<sup>12</sup>

[Promatrajući taj masakr, čovjek se tako brzo izgubi u detaljima da se uspije ne ostvariti neki cjelokupni dojam.]

Unatoč katastrofičnom New-Brit-Art preziru bratice Chapman prema bilo kakvom pojmu uzviđenoga, pomanjkanje cjelovite perspektive upravo je definicija uzviđenoga koju je Kant postavio na naznu kanona. Opsjednutost detaljima, koja kad smo već kod toga, poriče modernističko odozračivanje umjeka, doseže vrhunac u svim onim situacijama u kojima se obilježavaju stijenovite padine. Nije li sasvim valjano reći da je naš strukturalni nedostatak cjelovite slike nacističkog zločina dobio najde sasvim suvremenom lice, koje nita sprečava da ikada zakopamo to sjedenje u precizno definirano razdoblje u 20. stoljeću? Možemo uzimati na toj izjavi do krajnje apokaliptične točke, namre tako da ne otkrivajmo imaginarij filmova strave za trivijalizaciju sjedenja na nacističke logore, nego naprotiv, da čak i u našoj recepciji generičke strave vidimo samo još jedan odjek tog događaja koji je prekinuo kontrakt povijesti.<sup>13</sup> A detalji neće moći ometati taj većma buržujki zahtjev za cjelovitom kompozicijom kada se ispitivački i još uvijek nesigurni pogled iznenada susreće sa situacijom kojom jedne od onih glava na kopljima i shvati da gleda u sasvim individualizirano lice dječakog vojnika, koje još uvijek nosi izraz šoka i iznenađenja zbog apsurdne i stravične smrti.

## B) Ogoljavanje umjetnosti do života Na tragu Agambenova koncepta "golog života" nakon izložbe Documenta 12

### I. Studija Giorgio Agambena o "Homo Saceru"

Budiži da ne postoji čista i cjelovita slika nacističkih logora, ne postoji ni čista i glatka linija koja bi vodila od tog najekstremnijeg sustava logora do šitavog niza suvremenih pojava logora koje obilježavaju suvremeno stanje zapadnih društava kao simptomi selba i videstrake tranzicije. Dakako, izjavi da ne postoji nikakva sličnost između logora stjebljenja i sustava logora za migrante i izbeglice, terapeutskih i disciplinarnih logora za menadžere, malopjatne delinkvente i seksualne neurloike, logora za jetkovanje, teratahkih parkova i gerontoznih zajednica, ne znači da su te pojave besnažajne i da ne dijele određene karakteristike koje ih obilježavaju kao simptome suvremenog društva. Da bismo ispitati pretpostavku da "ulogorujemo" sebe i druge, ne trebamo se oslanjati na istraživanja empirijskih pojava logora, nego također možemo krenuti od teoriznog pristupa logoru kao paradigmi moderniteta karivu je opisao Giorgio Agamben u studiji *Homo Sacer*. Agamben tu konstruira politički modus postojanja koji integrira regularni status logora u osnovnu terminologiju moderne politike. Postojanje "golog života" javlja se ako ga suverena vlast uključuje iz redovite političke zone. Taj isključeni,

11 Iako izvor toga dalek bratice Chapman a svom slučaju nita odviše negirani, molim vas da izjavim da je upravo to dalek nedavno pridodao drini Katharina Esale i izloženo u njegovu privatnom muzeju pokraj Beča. Unatoč dobitnoj sklopi u pogledu originala u potvrdi, kojoj pridonje i bratice Chapman, u nabeu se odnos cjelokupne kompozicije prema situacijom detalja može procijeniti samo kroz dozir sa stvarnim djelom.

12 Alexander Menden: Hitler wird geknickt, Kritik der Ausstellung in der Time Liverpool, [www.auedtsche.de/kultur/artikel/404/90305](http://www.auedtsche.de/kultur/artikel/404/90305), izluk 2007.

13 Oito je da to djelo nipošto nije "prikazna reprezentacija holokausta". Čak i da je pojava bespajnih figura u nacističkim uniformama samo još jedan primjer vidljive opsjednutosti bratice Chapman Batalievim "Acelism", to bi djelo još uvijek bilo većma živopisan primjer za kontekst u kojemu danas valja shvatiti bačjenje umjetnosti holokaustom: ne kao povijesnim događajem koji traži prikladnu reprezentaciju, nego kao "dostom događaja" koji proganja i samo naše kodove reprezentacije, sve do stvariteljske popularne kulture. Kako pije Simon Baker: "Naposlijetu, Batalieva Okruza prikaz umjetnosti pretrisa, uljepšava, boji i čak mobilu "odobrovolja" umjetnost Jakasa i Dinosas Chapmana." "Baker, Jake & Dinos Chapman: Like a dog returns to its vomit", London, Jay Jopling/White Cube, 2005. <http://www.whitecube.com/artists/chapman/baker79/>, objek 2007.



prigodni "prirodni" ili biopolitički ostaci klasične politike vezan je uz suverenu vlast paradoksalno, ali čvrstom sponom "pragone", geste uključujućeg isključenja koje uzrokuje nesvodljivo bivanje unutrašnjeg i vanjskog u političkom subjektu.

"... da se, usporedno s procesom zbog kojega iznimka postaje pravilom, prostor golog života, izvorno postavljen na rub poretka, postupno podudara s političkim prostorom: isključivanje i uključivanje, vanjsko i unutrašnje, bies i zoe, pravo i činjenica stupaju u područje nesvodljive nezastupivosti."<sup>14</sup>

Ova tvrdnja ili odviše rasteže jedan marginalni fenomen ali pak mijenja naš temeljni pristup politici. Baveći se kritikom ideje "ljudskih prava" Hanne Arendt kao apstraktnim oblikom humanitarizma koji nije bio sposoban reintegrirati mase "razmjedenih osoba" nakon Drugog svjetskog rata, Agamben poziva na redefiniranje cjelokupnog polja političkog identiteta. Ako je pravna definicija obječena kao glavnog naslovnika [ljudskih prava] tako potpuno neuspješna i ne ide dalje od licemjernog izdavanja dobrih namjera, postoje samo dva moguća odgovora: marginalizirati ih izbjeglice ili uzeti problematični pravni status kao polica na ponovno promišljanje čitavog klasičnog sklopa definicija vezanih za nacionalnost i državljanstvo. U tom kontekstu "goli život" funkcionira kao ograničavajući koncept. Ako ga shvatimo kao nešto poput biološke jezgre koju je moguće ogoljeti (luštenjem svih kulturnih i društvenih slojeva ljudskog bića, "goli život" otkriva se kao neka vrsta testa, jer je ta definicija redukcije luštenjem upravo ona biopolitička ideologija koja prati sam odnos suverenosti i političke subjektivnosti. Čin redukcije kojim se nastoji ustanoviti neka stvarnost izvan politike i društva po sebi je politički čin koji nijeće vlasti politički utjecaji. A moć definiranja tog ostatka, tog "vanjskoga" koje je "goli život" upravo je definicija suverenosti kakvu nudi Agamben.

## II. Povratak "gologu životu"

Simptomatično je da Agamben uvodi političku funkciju ograničavanja koju naziva "golim životom" u vrijeme kada promjene u medicini, biotehnologiji i medijima sve više osađavaju definiciju života i smrti kao ontološki fiksirani kategoriji. U tom smislu goli život nije ni jezgra ni entitet, nego pokret ili točnije rečeno: povlek. "Goli život" sliči na neku vrstu sukcije koja navodno nadilazi sve društvene strukture i time uvodi vlastitu društvenu funkciju: funkciju nijekanja i ukidanja društvenih odnosa.<sup>15</sup> U tom smislu "goli život" je konceptualno anoreksičan, budući da nikada ne može biti dovoljno gol, izvan društvene i umjetne sfere ne pozori naprosto ništa, ništa osim ograničenja kojim se definira neka sfera ili neka zona bez vanjskoga. Postoje strukturalni razlozi zbog kojih je "goli život" tako usko povezan s uništenjem, strablenjem i dozvolom za ubijanje bez žrtvovanja. Budući da se stabilna jezgra "golog života" nikada ne može dotaknuti, nedostatak "golog života" uvodi nasilni poriv u subjekt koji je pogodan obmanom da je sposoban ogoljeti nekoga do golog života.

U tom smislu mogli bismo se zapitati predstavlja li čin političkog prosvjetljenja uvođenje takvog termina u vrijeme kada granice i definicije življenja općenito postaju nestalnim. Moglo bi se tako dogoditi da i ovaj put neko ima izroni onda kada sama stvar već počne nestajati. "Goli život" postao je jednom od glavnih tema humanističkih znanosti iako je u nastajanju bio novi virtualni svijet koji je dopunio sve moguće vrste života bez pozivanja na neki stabilni živući entitet. Odmah nakon "golog života" nastupio je "Drugi život"; to dvoje suprotna su braća na istom povijesnom obiteljskom stablu. Iako subjekt u suverenom medijskom životu može odabrati nekoliko virtualnih tijela i identiteta te se čak upustiti u seks i zaraditi novac u obliku mnoštva fiktivnih avatara, "goli život" sliči na neki dodani život koji je odvojen od kompleksne organizacije društvenog ponašanja.

Tako bi se "goli život" mogao opisati kao funkcija dekompleksiranja u nekom prekompleksnom okolišu – nešto poput Luhmannova opisa "ljubavi" kao funkcije bez specifične funkcije, koje prevlađuje cjelokupni sustav funkcionalne diferencijacije kako bi tvrdila da ne voli neku funkciju ili ulogu, nego osobu kao cjelinu. Već samo uvođenje te funkcije kao izbora očekivanja uključuje nemogućnost njezine ispunjenja.

Koliko god bila opravdana svaka sumnja u "goli život" kao ontološku obmanu – a Agamben je svjestan tih problema – toliko je nesvodljiv "goli život" kao ograničavajući koncept diskursa. "Goli život" je svoj vlastiti diskurs.

## III. Roger M. Buergel sukrede se s "golim životom"

Moremo imati na umu diskurzivni karakter "golog života" ako konačno dolazimo do točke gdje umjetnička scena priznaje svoju tajnu fascinaciju njime. Ta je sfera dosegla privremeni vrhunac kada je "goli život" postao drugi "lajtmotiv" u izdobi Documenta 12, iako je Agamben vrlo brljivo razradio estetiku u drugim djelima, on ipak još nije povezao svoje antropo-političko istraživanje na temu

14 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Suverena moć i goli život*, Prev. Mario Kopic, Zagreb: Multimedijalni institut i Arca, 2006, str. 14.

15 Potpunu analizu ostalih implikacija "golog života" kao uključenja društvenih odnosa dala sam u članku "Enthüllung" [Otkrivanje/Raschlanje], koj se bii objavio u zborniku ranije spomenute konferencije "Ausgang aus dem Lager".



"homo sacer" s tim specifičnim diskursom umjetnosti. Kakvi god su mogli biti njegovi razlozi, uvijek umjetnosti buđenje je interveniralo kako bi izopislo pukotinu. A kustos izložbe Documents 12, Roger M. Buergel, preuzeo je Agambenov termin i dao mu čudan i neodoljiv oblat:

"Što je goli život? To drugo pitanje naglašava puku ranjivost i potpunu izloženost bića. Goli život odnosi se na onaj dio naše egzistencije od kojega nas nikakva mera sigurnosti nikada neće sačuvati. Ali kao i u apokaliptičnoj, apokaliptična izloženost neodvojivo je povezana s beskraćnim užbikom. Postoji epokaliptična i očito politička dimenzija golog života koju mučenje i koncentracijski logor iznose na vidjelo. Međutim, on ima i lirsku i čak ekstatičnu dimenziju – slobodu za nove i neodoljive mogućnosti i ljudskim odnosima i također u našem odnosu prema prirodi ili, općenitije, prema svijetu u kojem živimo.

Tu i tamo, umjetnost sateže radikalnu separaciju između bolne podložnosti i radosnog oslobođenja. Ali što to znači za našu publiku?"<sup>18</sup>

Dva izjava trebale je biti i programarska i provokativna. Već i sama prostorna bliskost "koncentracijskog logora" i nečega što se pomalo čudno naziva "lirskom dimenzijom" uzrokuje određenu zbunjenost, ako ne i izravnu indignaciju. Čak i ako je Buergel naprosto želio ukazati na to da "goli život" ima više dimenzija, a ne samo aspekt isključivanja političko prokletog subjekta koji je izručen nekašnjenom telasnom i pravnom nasilju – jer do takve definicije dolazi Agamben u svojim studijama na temu "Homo Sacer" – još uvijek se možemo zapitati je li puko obilježavanje divlje krajnosti koje se naprosto pretvaraju jedne u drugu bez ikakvog prijelaza? Ako je tako, ne bismo li trebali ponuditi neku analizu razloga zbog kojih "goli život" govori u krajnostima? Prvi korak prema takvoj analizi, koji ovaj kratki odlomak, dakako, ne može dati, mogao bi se implicirati terminom "ranjivosti". I ranjivost je ograničavajući koncept koji se odnosi na to da su granice ljudskoga tijela uvijek upitne i krhke. Ako se tiče opći do kade, time se doseže granica koja je sama po sebi odviše determinirana zona koja uključuje društvena, seksualna, medicinska, estetska i politička pitanja. Gola koža u načelu je ranjiva, bez obzira na to biva li doista ranjavana ili ne, budući da drugo ili drugi trebaju priznati kožu kao granicu. Ako se koža ne tretira kao "Antitz" u Levinsovu smislu, kao lice okrenuto prema drugome kao etički apel, ta koža već je ranjiva u činu nasilja. Kada se radi o koži, tu nema neutralnosti.

Ako je taj opis ispravan, seksualno značenje ogoljavanja nekoga do golog života moglo bi se ograničiti jedino na sadomazohističku igru, u kojoj jedan partner pretječe da ga se tretira kao da je zatvorenik ili "homo sacer". Međutim, ta bi se situacija još uvijek temeljila na sporazumu dviju osoba koje očito nisu "homines sacri", budući da su pristale igrati tu igru. U svakom slučaju, ogoljavanja i izlaganja sebe u seksualnom kontekstu nije isto što i svođenje drugoga na "goli život" – osim ako je temeljni etički termin koji je uveo Agamben dovoljno moćan da također promijeni seksualno značenje ogoljavanja.

## II. ... a "Empyre" odgovara

Nije čudo da je skupina umjetnika i izlagačica koja je preuzela Buergelov lejtmotiv okupirali se na australskoj platformi "empyre"<sup>19</sup> u lipnju prošle godine u svrhu izmetske debate bile izvan sebe u pogledu toga kako da izadu na kraj s tom novom aferom "gologa života" i likovne umjetnosti. Brojna sloboda promišljanja i reakcije besprijekorno pozvali su gostujućeg i dvadeset troje sudionika<sup>20</sup> a Christinom McPhee kao moderatorkom zauzela su više od 100 A4 stranica.

Na popisu empyre nalaze se najrazličitije teme, od uragana Katrina i njegovih posljedica kojima je svjedočio Michele White do skupa političkog zatvorenika u Argentini, na koje se referira Ana Valdez; od nemogućnosti umjetnosti oko 11. rujna, "nekonotnih boraca" Guatanamo Baya kao utjelovljenja "homo sacer" do svjetskog nogometnog prvenstva u Njemačkoj kao manifestacije "golog života".

Pokušamo li pojednostaviti argumentaciju, postoje dvije suprotne pozicije, od kojih jedna sumnja u to da "goli život" ima ikakve veze s umjetnošću. (...) Svođenje na puke osnovne elemente, umjetni preživljavanje, ne stvara predujete za umjetnost", kako kaže G.H. Hovagimyan, kontroverzni umjetnik performansa a bavičarstvom u New Yorku i sudionik na "empyreu". Iako se nazorodne i proturječne Hovagimyanove izjave ne poklapaju uvijek s ovom argumentacijom, one je same po sebi koherentna. Ipak, ona podrazumijeva prilično klasičnu definiciju umjetnosti – shvaćanje umjetnosti kao luksuznog fenomena proisteklog iz bogatog i razloženog društva. Nije potreban gol, nego dobar život da bi se stvorilo dovoljno slobodnih kapaciteta za proizvodnju i recepciju nečeg tako nebitnog kao što je umjetnost. Dakako, ta prilično klasična argumentacija ne odgovara sasvim autodefiniciji moderniz-

<sup>18</sup> Roger M. Buergel, jedini stičić, na [http://www.documents12.de/tema/robert%20p%201\\_26\\_czaka%2007](http://www.documents12.de/tema/robert%20p%201_26_czaka%2007).

<sup>19</sup> Debata je objelovila "empyre-aufschneidende spalte". Hipertekstivni jehtiv svote nalazi se na <http://www.empyre.net> empyre/2006-July, slijedi 2007. Na <http://post.thing.net/node/1107> možete naći "invektive također poznate kao OMO, budući da je donja biva čudovilno te napisi li". Christine McPhee, a na <http://post.thing.net/node/1184> postoji prethodni debate.

<sup>20</sup> Michele White, Tina Gonzalez, G.H. Hovagimyan, Susana Mendes Silva, Cécile McGarrigle, Jordan Caswell.

<sup>21</sup> Alena Centous, Ana Valdez, Letta Olga, Ben Powers, Tracey Benson, Malik, Deborah Kelly, Dirk Weikmann, scudde, Guava Wise, Greg Smith, Jacki Savatitzky, Jacques Clark, Jim Andrews, John Haber, Luigi Pagliarini, Marc Samet, Mendi Chakira, Nicholas Brown, Nicholas Ruz, Patrick Lynch, Ryan Griffin and Sarah Karsaus.



za koju Hovagimyan drugde slijedi. Ta tradicija moderniteta vodi u suptilnu argumentaciju "poetike golog života", koja očito duboko bliskost sa čuvenom evangardnom jednadžbom o umjetnosti koja postaje životom. Christine McPhee sažima to u svojem uvodu:

"Predujet ranjivosti ili izloženosti postaje sredstvom za razvijanje znanjenja ili čak etičke dimenzije za umjetničko djelo blisko 'golem životu'."

"Postoji i optimističan aspekt 'Gologa života', piše internetaki umjetnik Connor McGarrigle, odnosi se na "život usmjeren prema ideji sreće i spokojen sa oblikom života" u kojemu "pogodniji putovi, čimovi i proces življenja nikada nisu puka činjenice, nego uvijek i prije svega mogućnosti života... radikalno ponovno promišljanje potencijalnosti života i života kao potencijalnosti."

Niti sam Agamben nije još iskivao vezu između svoga antropo-političkog koncepta "golog života" i etičkog koncepta "forme života".<sup>20</sup> Ipak, sasvim je jasno da egzistencija proglašena "golem životom" prilično umanjuje potencijal. Međutim, ovdje je daleko važnije osvjetljavanje unutrašnjih resursa same umjetnosti. To postaje sasvim očitim kada se obilježava aktualna ideja integracije svakodnevnog prekrse u život u stilu šezdesetih:

"Žanima me pomisao da usredotočenosti na jedinstvena i svakodnevne stvari, kao što je šetnja gradom, započinjemo proces koji razlaže ono što činimo i način na koji se odnosimo prema svom svijetu otkrivajući značajnije istine o načinima bivanja u svijetu", piše Christine McPhee, ponovno citirajući Connora McGarriglea.

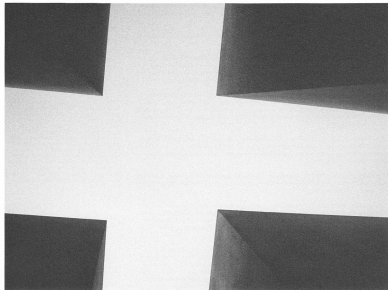
Mogućnost da "goli život" kao pomoćni diskurs o umjetnosti posluži kao takvo sredstvo za povratak nekim konceptima iz šezdesetih o umjetnosti koja postaje životom potvrđuje referencija na Lee Lozano u kasnijem ulomku razgovora:

"... Lee Lozano; ona je došla do zaključka kako je umjetnički objekt dematerializacija. Pokusala je to ilustrirati na nizu op-art slika, koje su također bile izradov njezinu fizičkom tijelu. Naposljetku je postavila slikarsku strukturu koju nije mogla dovršiti. Prestala je slikati i ustrajala na tome da je opijenost manifestom njezin umjetnički projekt. Na temelju premise kakvu nudi Documenta, to bi bilo... iako li čak eklatantna dimenzija..."

HQ Hovagimyan mada i polemizira o Buerghelovu "lajtmotivu" dok sudonici platforme "Empyre" postaju sve uzemljenijima zbog ustrajne šutnje kvatorki izložbe Documenta 12, koji se nisu umiješali u ovu raspravu. Ali on ipak ima snažne argumente, budući da bi se "goli život" dostao mogao upotrijebiti za obilježavanje nekolicine "starih škola" estetike, kao što su "arte povera", minimalizam, sve moguće vrste redukcionizma, ali i formati svakodnevnosti skloni situacionizmu itd. Ipak, Lee Lozano bila je pionir u vremenu kada definicija života nije bila tako kritika kao danas. Izjava o životnim činovima kao formama umjetnosti postala je gesta koja već evocira vlastitu povijest, a povrh toga i odjek s druge obale koji potječe na tirdnju Cecila Willisa da ustvari priroda oponaša umjetnost, a ne obrnuto. Je li moguće da "goli život" nije ništa drugo do živo biće koje se život briše s umjetnošću, a umjetnost sa životom? U svakom slučaju, postoji određena ironija u žalganju same artifičijelosti oglašavanja koju smo ranije analizirali. Ako se "goli život" javlja kao posljednje nade da se može početi iznova s nečim temeljitim i bitnim što bi moglo iskupiti umjetnost iz njena otuđujućeg koketiranja s trgovinom, zabavom, medijima i pop-kulturnom, neumijno će doći do razočaranja, budući da je goli život ustvari rezultat krajnje artifičijelosti i otuđenja. Umjetnost bi pak mogla pogrešno protumačiti vlastitu sklonost prema njemu; on počiva upravo u toj artifičijelosti, u objasnoj gesti, u onome "zace grutute" oglašavanja složene i mnogoglasne životne forme od određenih elemenata kako bi se izložili i izložili drugi. Iako je ta sklonost eksperimentiranju sa živim doista zasađujuća, prijenos tavih činova redukcija, žalganje i apstrakcije u domenu umjetnosti predstavlja autoterapiju i samoprovlačenje društva. Ako omica "golog života" od strane umjetnosti dovodi do uvida da ono što se proizvodi oglašavanjem nije ništa drugo do ekvivalent sekcije tkiva u laboratoriju, sve su one gotovo življive ekstimporacije imale smisla; barem ako umjetnost sa svoje strane prizna činjenicu da ona ne uvodi apstrakciju u društvo kao dar s neba, nego nastavlja i transformira one apstrakcije – uključujući "goli život" – koje se već događaju kao procesi društvenog života.

<sup>20</sup> Giorgio Agamben je u intervjuu s Ulrichom Reulheim za German Law Journal 2004 i naznačio da njegove studije o "Homo Saceru" još nije gotove i rekao je da veza između "Homo Sacra" i form života bili semu životnog dijaloga. "Homo Sacer bi trebao, kao što sam rekao na početku, obuhvatiti sveukupno biće svega. Posljednji i meni najzanimljiviji navedu su povodim nikakvog povijesnog rasprave, žele biti raditi na konceptima forme života i stila života. Ono što je nazivam formom života, to je život koji se nikada ne može nadvojiti od svoje forme, život u kojem nikada nje moguće odvojiti nešto poput golog života. I tu također ulazi u igru koncept "divineit". <http://www.germanlawjournal.com/article.php?id=437>, ožujak 2007., str. 612.





# *Homo Sacer* and the Consequences

## Two remarks on Holocaust commemoration and 'bare life' in contemporary art

Katherina Zakravsky



A) The Order of Memory  
On being haunted by the camp now and then

### 1. Who owns the memory of the Holocaust?

Every country and every society has their own 'history of the camp' – which already implies a certain dialectics: the 'camp' as heterotopia, as 'non-space', as capisular, as a zone of indistinction, as a permanent state of emergency – in any case it has its history outside of official history. This is structurally not a matter of suppression, repression and denial of historical or collective crime and guilt. It is the very definition and regulation of any 'camp' that it is being excluded from the regular order of citizenship. It is therefore a difficult stance within both political theory and activism to simply call for a re-integration of 'camp history' into the mainstream of the history of (European) culture. If this were possible, the 'camp' would end up as just another 'industrial accident' on the main road to civilisation. Ironically, often the same people who claim – against all evidence in the media and in historical research – that the history of the annihilation camps is still denied and kept secret project some sort of 'integration' of the memory of the camps into the public self-representation of European nations.

The political claim follows the logic of a promise of self-therapy through enlightenment: if the history of the camps is being commemorated collectively and publicly, European society will reach a more civilised level that prevents it from ever returning to a similar system of dehumanisation. If the expected success is not to be noticed, the argument states a still not sufficient effort of remembering. Every new emergence of xenophobia, racism, police violence, paranoia, gated communities, ethnic cleansing in Europe is answered with a call for a more intense and a more public commemoration of Nazi crimes; as if this complex, painful and demanding memory were the heel-ill cure for all failures of civic society.

But more public displays of contriteness, more school classes being led through camp memorials, more concerned commentaries in newspapers do not only not improve European civic society, these efforts are actually trivialising the memory of the camps.

If one takes only a very brief glance at contemporary historical research on the camp system of national socialism – and this has been the most extreme, but not the only camp system in Modernity – we can see that this field is not appropriate for public edification, let alone the moral education of the coming generations. The NS camp is not the bogeyman of liberal Europe.

The quite hypocritical project of educating the European public through NS commemoration is reaching an almost grotesque state if this argument is being used to muzzle any effort to investigate something that could be called the contemporary fascination and imminence of the 'camp.' In central European countries such as Germany and Austria, a section of public discourse still claims that there is not enough public discourse on NS camps. As this claim does not make a big difference between qualified historical research, reports of witnesses and victims, basic education and denial by the generation of actors and those who identify with their soldier's narrative of 'doing one's duty', this vague call is nothing but the creation of a permanent demand for one's own discourse – a gratification for having the right attitude. For an Austrian it is easy, on the other hand, to grow allergic to any 'Gesinnungsgemeinschaft' (community of conviction) as this mode of social cohesion has been introduced by the very blue party that is still (even after growing an orange cyst) the justified but sometimes overrated target of liberal and leftist criticism in Austria and elsewhere.

A strange and marginalist expression such as "Postnazism"<sup>2</sup> used in the year 2006 to denigrate any research on contemporary camp phenomena as a simple denial of the one and only relevant camp system of the NS regime cannot signify more than a certain claim of this discourse to be on the right, that is, the left side, and this certainty might cause a lack of insight, as it should be quite clear by now that historical and social differentiation between camp phenomena cannot quite be compared to the denial of the impact if not the existence of the Nazi camp by the actors' generation and their followers. To demand of anyone who does research on the recent emergence of rather artificial and fleeting social formations, on casualities, temporary structures and the logistics and interaction of anonymous groups<sup>3</sup> that one has to focus exclusively on NS history does not only mute contemporary research and discourse but in fact instrumentalizes the very memory of the event it claims to preserve.

## II. A Secular Religion

A fundamental interdiction of differentiation and actualisation, a clear order to always stay with the most blatant facts, a call for a permanent public display of commemoration and, most of all, the



Rachel Vahlsing: Mehrmal gegen Krieg und Faschismus

- This essay is just a response to an ongoing polemical controversy in Vienna that involves different intellectual camps from different fields who happen to have one thing in common: they are so agitated by what they think is a major assault of contemporary 'camp studies' on the memory of the Holocaust that they attack conferences and public events they have not bothered to visit in person. See the article "Verharmlosung macht Spaß: Die Spiel mit dem Lagergeschehen an der Kunst? Pop: Theatrische Inszenation" (Trivialisation is fun. Playing with the concept of the camp on the interface of art, pop and theory), <http://www.maimore.org/issue/issueviewer.php?1106> by Oliver Maimore and Nore Sternfeld in the Austrian magazine *Altezeit* that also made it to the Documenta magazine platform even though it has not been translated so far – and a bit earlier as a response to a conference on camps and gated communities from architectural and philosophical perspectives organized by architecture theorist Christa Kienastner at the IVK in 2003 (<http://philo.at/camp.html>; region:2003-October000357.html, 26 March 2007), a text by Alice Pechnig who did not take part in the conference herself (<http://www.unhik.at/at/unhik/fakultaet/sozialwissenschaft/dujoseit002-ECAS203-AC32234C7AD06F7F522409C858?type=publication&id=UJ0071>; 26 March 2007). Even though I have been attacked by these authors as I am a leading coordinator of the 'camp project' criticized by Maimore/Sternfeld and have been a participant at the IVK-conference, I am not simply defending myself but want to clarify the very framework of the debate – using an opportunity not neither IVK then planning but not realizing a publication nor the editorial board of *Maimore* was willing to grant.
- The last words of the article in *Maimore* are: "Dem Spaß ist, wenn endlich einmal Schluss ist mit krieg in Postapokalypse." (If it is fun if fun would have an end in postapocalypse). Maimore/Sternfeld as a.o.
- The above mentioned 'camp' project is a cooperative platform for the analysis of the morphology of contemporary camp phenomena and their basic socio-political processes from the perspectives of art, sciences/research and activism with partners in Slovenia, the Netherlands, Finland and Kenya. Thomas J. Jensen (director, curator), Alexander Hölisch (lectr, activist) and the author are the co-organizing team in Vienna. (<http://www.camp-project.at>). The project started in 2005 on the basis of Emil Hustin's conceptual project "First world camp" that suggested prophylactically building a refugee camp for the rich citizens of the West. From this rather cynical concept emerged the process for ongoing research and the development of performance and art strategies to analyse these contemporary phenomena. Already the international character of the platform makes clear that this project is in no way designed to deny the impact of the Holocaust by focusing on the present. The discussion of whether the exponents of something the Maimore-article labels "Pop-Links" (Pop culture left) should be prohibited from any public treatment on Holocaust commemoration and related subjects to restrict this discourse to strictly didactic, scientific and academic contexts should be left to the very same public(s) this somewhat police-like claim wants to prevent from intervening.





Arvid Hildt: Mahnmahl gegen Krieg und Faschismus (Monument against War and Fascism), Vienna, Austria  
Arvid Hildt: Mahnmahl gegen Krieg und Faschismus (Spomenik protiv rata i fašizma), Beč, Austria

claim to keep one's memory of a major historical event stable, clean and focused – what does this resemble? To put up the hypothesis that this discourse resembles the basic structure of a religion should not be taken as a cynical denunciation but as yet another call for enlightenment. The memory of the crimes of the Second World War came to be the secular religion of civic Europe. This fact does not prevent or disable proper historical research. Yet the religious service of the Second World War is simply a completely different discourse that cannot and should not intervene with historical research and has a very difficult relation to artistic practice still to be analysed – to say the least. I do not claim that this religion can or should be abandoned by the fact of being named – in the logic of the spectacle that can be expelled as soon as one can call it by its name. This religion in the closet calls for us admitting that we as a civic society need this religion and do not mix up our needs for the cultivation of a certain memory with the documentation and historical investigation into complex historical facts. Any religion is very selective with facts and carefully chooses the few facts it does not want to be changed, reduced or augmented. If my hypotheses were true and there would be a civic religion of commemorating the Second World War that is not to be mixed up with historical research, then this would also support my first claim that the history of the camp cannot be integrated into regular national histories. This unique crime if commemorated properly would blow up any definition of national citizenship – and actually it does so by eroding it. This process of erosion has been necessarily slow as the waking up to a memory of the event had to undergo a state of collective amnesia. To blame a collective for this amnesia by making it a moral judgement not only against actors but an entire society is actually in danger of preventing the emergence of memory when its time has finally come. We as a society cannot plan to close the case after everyone who is morally obliged to has finally remembered the events. It is too late for that – and it has always been so. The aftermath of this event has its own collective half-life (in terms of atom physics). And while this aftermath goes on eroding national identities the memory itself changes. It does not simply change from a state of amnesia to a state of consciousness. And again there are voices who claim that it is a few of morals or attitude to point out the changes of remembrance. Yet this claim to own the right memory and thus to be entitled to demand it of others is again proof of the hypothesis that this is in fact a religious setting. The civic religion of the Second World War can be described as the mantle that grew around the glowing core of erosion that prevents the history of the camp to ever be re-integrated into a national history. It slowed down the erosion, made it almost invisible, enabled new generations to grow up who could face an event that demands nothing less than a completely different sense of identity, citizenship and society. Rather than blaming the actors' generation that they did not succeed in remembering and thus failed to liberate the next generations from the weight of their guilt, it would be wise to accept the fact that only the next generations are able to work on the memory of an event that is rather an event horizon that keeps on shifting the whole perspective on history and memory.

In this sense, there cannot and will never be a state that could be properly called "Postnazism" if not for those who are blinded by the very event horizon they are caught in.

## II. The controversy on Holocaust monuments

4 For treatment of the theme of survival see Primo Levi, "If This is a Man/The Truce," London: Penguin 1979. Giorgio Agamben relates to the connection of testimony and shame in the second part of *Homo Sacer: "Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive,"* New York: Zone Books 2002.

5 One site of the ongoing debates on Holocaust iconoclasm is circulating around Georgia Didi-Huberman and his treatise "Images malgré tout" about to be published in German. In his paper "Ouvrir les camps, fermer les yeux" given at the conference "Auszug aus dem Lager" [Exit/forced from the camp] organized by Luther Schweikert and the Academy of Arts in Berlin in December 2005 (a reader is about to be published), Didi-Huberman has given an implicit answer to the debate around the unrepresentability of the camp. There he revisited the site of a minor concentration camp in Chénostovka to describe the "Opening of the Camp" in this concrete case by the American army and Soviet media in a rare coincidence as a slow and painful process. In this sense every new effort of "opening the camp" has to be a process in itself – a claim both ethical and methodological that might be even more demanding than a strict "negative theology" of representing the camp.

There is a tacit consent that the horrors of the 20<sup>th</sup> century camps – most of all the Nazi camps – exceed representation in principle. If the impossibility of representation blurs into the even more basic questions of visibility there is the danger of three very different modes of invisibility suddenly becoming congruent: the efforts of the actors' generation to suppress and deny the memories of the crime and the victims' generation to overcome the memories of pain and humiliation, and even the shame of survival – and the far more abstract yet also moral claim of such extremes of violence and pain being beyond the realm of visibility and representation in general.<sup>4</sup>

With this claim firmly in place there would be no other approach to the issue but discourse and research. Art could not relate to these topics in any concrete sense.

And indeed there has been a lot of arguing over the symptomatic connection of camp commemoration and art when it comes to the question of the monument. In the function of the monument as the setting of the public and collective, of widely visible and highly symbolic signs, art regains some of its former proximity to the sacred. And this quasi-sacral function in a secular society had to radicalize the Apollonian around the question of "representing the camp". On the one hand, the interdiction of representation already bears similarity to a sacred taboo which would appeal to art to be the embodiment and keeper of this taboo; on the other hand, there is a potential hostility to art when it comes to handling art's contemporary complicity with pop culture, spectacle and the commodification of public space. Finally, there could be a third position that in fact fears and rejects the quasi-sacral character of art in dealing with the last taboos of secular society – such as the Holocaust – and demands for a purely rational and moral discourse on the topic. During the nineties all these arguments collided in sometimes quite violent discussions within local communities when it came to deciding about public architectural monuments of the Holocaust in Vienna and Berlin.



before Rachel Whiteread's monumental monochrome gegen Krieg und Faschismus" had been established on Vienna's Judenplatz in 2000, there had been a fervent effort on the part of the Viennese and German intellectual scene to prevent the monument from being mounted at all. This was a sign for the very basic rejection of Holocaust monuments in general as Whiteread's solution of a very compact and opaque tomblike concrete building resembling a library with the spines turned inwards was in fact not likely to provoke aesthetic dislike.<sup>6</sup>

Thus the rejection of the Whiteread monument touched even deeper ground and asked the principle question if a public work of art could ever be an adequate memorial for the Holocaust. In a heated controversy in the Viennese 'deput' in June 1999, the pro and contra monument camps were heavily pumping into each other. Hito Steyerl and the author happened to be the representatives of the pro-monument-faction – even though very different in many respects, both happened to be members of a younger generation – whereas the fervent opponents of any monument present at this discussion could be roughly defined as academics of the '68-generation. This proved to be of great significance as the main argument condensed in the claim of the opponents for a basic abyss between artistic manifestation and Holocaust memory. When confronted with the question of how the public and political task of a collective memory of an event should be fulfilled beyond the detailed research work by specialists, the answer was: the only adequate memorial is an ongoing discourse on the Holocaust as such. Yet as the exponents of this argument happened to be writing academics themselves, this self-empowerment left a bit of a sour tautological smack: – the shortest version of the argument being: the best monument is us twirling.

Apart from the fact that there might be good arguments that the written word in an age of mass media does not automatically produce a more dignified and authentic memory than a work of art, there lies an even more basic problem in this claim that touches upon the relation of subjectivity and history. Making permanent discourse the only dignified memory indicates that the event to be commemorated is a stable and fixed entity occupying a stable slot on the time line; and the only task would be to fix one's eyes and minds on this monumental event. The event would not change no matter if a witness, a historian or a politically concerned member of the '68 generation would refer to it. And there's the rub. The idea of discourse as monument implies stable subjects who can promise to be the keepers of memory.

Therefore they can reject any hermetic sign in principle as these signs imply a crack in the line of remembrance, a basic failure to guarantee the continuous transfer of memory.

And exactly there was the consent by a younger generation that a public monument of a certain size and hermetic quality (maybe even more significantly embodied by Peter Eisenman's Holocaust monument in Berlin) could be a public gesture to state that the memory of the event is not guaranteed by permanent discourse or history lessons in public schools, let alone the display of KZ imagery doing violence to the victims once again by rendering them as anonymous examples of their own fate!; monuments do not represent the event, they set a task for each new generation to accept the discontinuity of the event and to re-install a precise mode and form of memory for each new social and historical situation.<sup>7</sup> Nobody can claim to own this memory, at least nobody apart from the generations of victims and witnesses, no matter how righteous the conviction might be. The memory is – to quote once more a famous definition by Max Weber – a matter of responsibility, not of conviction.

By neither fixing the position of the subject nor the event as a matter of fact but only the monument as something like a knot in the fabric of collective memory one discovers a law of historical perspective. The singularity of the Nazi camps is not a monolithic fact to be stated at but an event beyond representation that changes the position of the subject.<sup>8</sup> If apodictic statements of the impossibility of art and poetry after Auschwitz have often been quoted against all evidence of art production after 1945, this still holds true in the sense that this event changed the very practice and definition of art: one could not write the same kind of poetry after this event. This does not render Paul Celan a self-contradiction.

#### IV. Trivializing the camp? The Chapman brothers as example

The dynamic relationship of subjectivity and history stemming from the event of the Nazi camps has to reach its climax when it comes to so called 'pop aesthetics' or responding to the event. Such statements usually provoke an immediate response of disgust accompanied by a pseudo-sacred discourse of 'taste' and 'good taste'; yet this discourse does not really deserve a serious treatment as it is informed by ideas of good taste and decency that originated in the bourgeois aesthetics of the 19<sup>th</sup> century and are anyway blown apart by the very event this discourse claims to do justice to.

Therefore I want to reflect on this question of one of the last 'taboos' to be broken by taking a very prominent example, the topical work of the brothers Chapman.

<sup>6</sup> I emphasized the hermetic quality of the work by the artist's obsession with casts of interiors. In this sense, the memorial resembles the cast of an interior whose outer shell is missing. See 'After Images. Art as Social Memory', bilingual catalogue, Frankfurt a.M.: Revolver 2004.

<sup>7</sup> At the above mentioned conference "Auszug aus dem Lager", Almut Fiebig was referring to the imagery of the anonymous victims on the example of Jean Peskier: 'Ivan Aul et Bouillier' (Night and Fog, 1966/68).

<sup>8</sup> In his programmatic article for the catalogue of an exhibition on art and the Holocaust in Bremen 2004 "After-images of the Holocaust in Contemporary Art", James E. Young writes: "I would [...] add the study of comprehensive forms to the study of history, making historical inquiry the combined study of both what happened and how it is passed down to us." After Images. Art as Social Memory, bilingual catalogue, Frankfurt a.M.: Revolver 2004, p. 211.

<sup>9</sup> In all these debates it used to be an elegant move to cite Joshua Sussman's "invisible monument" as a noble example of an appropriate Holocaust monument. Yet one has to note that in the case of the Harburg monument, it was the concept of a monument that involves the public is a project of becoming invisible that makes this work elusive and thus inappropriate to integrate into "visibility as standard solution". On Gert's memorials see James E. Young, "After-images of the Holocaust in Contemporary Art", After Images. Art as Social Memory, bilingual catalogue, Frankfurt a.M.: Revolver 2004.

<sup>10</sup> "Aber auch jenseits dieser Provokationshabereien kommt es im Kunst-Pop-Theorie-Wirkus zu Vertiefungsbemühungen, die aus einem moralischen 'unwissensten Lagerbegriff' resultieren." (Also beyond cheap provocation there are 'travelling effects' in the art-pop-theory-field resulting from a fashionable 'extended concept of the camp'.)



the Chapman brothers' fame started with *Hel*, an installation of miniature Nazi soldiers and KZ prisoners fighting each other in a camp architecture resembling the detail-obsessed aesthetics of model train landscapes. The traits this work shares with hobby art makes the references to the historical event of singular cruelty and horror both more striking and more controversial. Model train landscapes are lovingly built over months and years to conserve an idyllic vision of a world in a state of heightened normality. The hobbyist's love for detail is an effect of the effort to never come to an end with an ideal world that does not have any inner development. Just like the Kantian ideal, this idyllic world displays the image of an infinite approach that each new detail can only confirm but neither complete nor transform. This mode of hobbyism, obsession with detail and ahistorical idyl is of great importance in the assessment of the conceptual framework of Jake and Dinos Chapman's move to treat Nazi camp issues with the means of pop aesthetics. This move is not a simple act of trivialisation caused by the banal fact of the event sinking back into the depth of linear time. Their infatuation with horror movies is obvious and it might be even more blatant in a follow-up installation to *Hel* that was destroyed by a fire in 2004: *Gott im Himmel, Ze vicious Circle* (2006).<sup>11</sup> There a disorganised mass of Nazi soldiers trapped in a narrow valley is being attacked by a group of nude mutants, often two and more bodies sharing one torso, a whole group of creatures of both sexes forming a circle, single heads with limbs growing from it in a swaggle formation – references to the grim humour of horror films mingled with the visionary anatomy of Bosch's paintings. On close inspection we cannot recognise who is precisely fighting whom. The Nazi tanks have been buried in an alpine landscape implying that there had been an ambush. Yet the group of mutants – by far outnumbered by the soldiers – does not resemble a military body. The tiny soldier figures, often wounded or without pants, seem about to attack each other. And on the hill tops these skeletons with helmets appear that seem to represent an instance of metaphysical revenge beyond the immediate battle.

- 11 Even though the choice of this work by the Chapman brothers in this case is not very far-fetched, it has been motivated by the fact that this particular work has been recently added to the collection of Karlsruhe East and is on display in his private museum near Vienna. Despite the general doubt about the originality of the Chapman brothers, this work is of particular interest as it is one of the few works by the brothers that is in the collection of the East. The relation of the whole composition to minute detail can only be estimated through contact to the actual work.

The horrors of the Nazi regime implying that even the production of mutants by medical experimentation have entered the trivial universe of horror movies and hobbyism to display nothing less than the eternal return of an event that cannot be integrated into history.

Ironically, a snotty critique in the *Süddeutsche Zeitung* complained about the Chapman's love for detail that would not be able to present a convincing composition of a total event.

"Bei der Betrachtung dieses Gemäldes verliert man sich rasch so sehr im Detail, dass nie ein Gesamteffekt entsteht."<sup>12</sup>

[Viewing this massacre one loses oneself in details so quickly that no total effect can emerge.]

Despite their characteristic New-Brit-Art contempt for any notion of the sublime, the lack of a total view is precisely the definition of the sublime that Kant made canonical. The obsession with detail that, by the way, revokes Modernity's rejection of craft reaches its climax with all those tiny heads on spears that mark the rocky hillsides. Isn't it a very valid statement to give our structural lack of having a total picture of Nazi crime an utterly contemporary face that prevents us from ever burying this memory in a well defined period of the 20<sup>th</sup> century? We can validate this statement even up to the highly speculative point of not blaming the imagery of horror films for trivialising the memory of the Nazi camps but on the contrary, seeing even in our reaction of generic horror one more reverberation of this event that broke up history's continuity.<sup>13</sup> And detail does not spoil this very bourgeois claim for total composition when the investigative and still tentative gaze suddenly looks into the tiny face of one of those speared heads to find itself looking into the utterly individualised face of a young boy soldier still bearing the expression of shock and surprise about an absurd and gruesome death.

## BI Baring Art to Life

### On the aftermath of Giorgio Agamben's concept of 'Bare Life' in the wake of Documenta 12

#### I. Giorgio Agamben's study on 'Homo Sacer'

As there is no clear and total picture of the Nazi camps, there is also no clear and smooth line going from this most extreme camp system to a whole set of contemporary camp phenomena that mark the contemporary state of Western societies as symptoms of a heavy and multiple transition. Stating that there is no similarity between extermination camps and the camp systems for migrants and refugees, the therapeutic and disciplinary camps for managers, juvenile delinquents and sexual neurotics, holiday camps, event parks and gated communities of course does not mean that these phenomena are meaningless and do not share certain traits that mark them as symptoms of contemporary society. To examine the intuition that we are 'campifying' ourselves and others, we do not only have to rely on the investigation of empirical camp phenomena but we can also start from the theoretical approach to the camp as a paradigm of Modernity as outlined by Giorgio Agamben in his study on 'Homo Sacer'. There Agamben constructs a political mode of existence that integrates the

- 12 Alexander Menden: Hitler wird gekrönt, *Kritik der Ausstellung in der Tate Liverpool*, [www.sueddeutsche.de/kultur/tate/40490308](http://www.sueddeutsche.de/kultur/tate/40490308), March 2007.

- 13 It is obvious that this work is in no way an "appropriate representation of the Holocaust". And even if the occurrence of headless figures in Nazi uniforms would be just another example for the Chapman brothers' rather generous obsession with Bataille's "Acephale", this work would still be a very vivid example for the context in which art's involvement with the Holocaust has to be understood today: not as an historical event doing for an appropriate representation but as an "event horizon" haunting our very codes of representation down to the stereotypes of popular culture. Simon Baker writes, "Ultimately, Bataille's *The Cruel Practice of Art* overwrites, embellishes, colours and perfects even 'imposed' the art of Jake and Dinos Chapman." Baker, *Jake & Dinos Chapman: Like a dog return to its vomit*, London, Jay Jopling/White Cube 2006, <http://www.whitecube.com/artists/chapman/index/92>, March 2007.



regular status of the camp detainee to the basic terminology of modern politics. The existence of 'bare life' emerges if sovereignty is excluding it from the regular political zone. The excluded, seemingly 'natural' or biopolitical remainder of classical politics is bound to sovereignty by the paradoxical but tight bond of the 'ban', a gesture of an including exclusion that causes an irreducible blur between the interior and the exterior of the political subject.

"... that, together with the process by which the exception everywhere becomes the rule, the realm of bare life – which is originally situated at the margins of the political order – gradually begins to coincide with the political realm, and exclusion and inclusion, outside and inside, bios and zoe, right and fact, enter into a zone of irreducible indistinction."<sup>14</sup>

This claim is either overstressing a marginal phenomenon or changing our basic approach to politics. In his treatment of Hannah Arendt's criticism of the idea of 'human rights' as an abstract form of humanitarianism unable to reintegrate the masses of 'displaced persons' after World War II, Agamben calls for a redefinition of the whole field of political identity. If the legal definition of the refugee as the main addressee of human rights is so utterly unsuccessful and does not go beyond hypocritical declarations of good intentions, there are only two possible answers: to marginalize the figure of the refugee or to take the problematic legal status of the refugee as a hint to rethink the whole classical set of definitions concerning nationality and citizenship. In this context 'bare life' functions as a limit concept. If taken as signifying something like a biological core that could be bared by peeling off all cultural and social layers of a human being, then 'bare life' is revealed as something like a rest, as this very definition of reduction by peeling is exactly the biopolitical ideology that accompanies the very relation between sovereignty and political subjectivity. The act of reduction that wants to state a reality outside of politics and society is in itself a political act denying its own political impact. And the power to define this remainder, this 'outside', that is, 'bare life' is the very definition of sovereignty according to Agamben.

## II. The Pull of 'Bare Life'

It is symptomatic that Agamben introduces a political limit function called 'bare life' while changes in medicine, biotechnology and media make it more and more difficult to define life and death as ontologically fixed categories. In this sense bare life is neither a core nor an essence. It is a move or, even more precisely, a pull. 'Bare life' resembles a kind of suction that pretends to go beyond all social structures thus introducing a social function of its own: the function of denying and cancelling social relations.<sup>15</sup> Thus 'bare life' is conceptually anorectic: it can never be bare enough. Outside of the social and artificial sphere there is simply nothing, nothing but the limit to define a sphere, a zone without an outside. There are structural reasons why 'bare life' is so closely linked to annihilation, extermination and the license to kill without sacrificing. As the stable core of 'bare life' can never be touched, the lack of 'bare life' introduces a violent impulse in the subject struck by the delusion of being able to strip someone to bare life.

In this sense one could ask if it is an act of political enlightenment to introduce such a term while the limits and definitions of being alive in general become so fleeting. It could well be that this time a name also pops up when the thing is about to vanish. 'Bare life' became a major issue for the Humanities while a new virtual world emerged that allowed for all sorts of life without reference to a stable living entity. Right after 'bare life' came 'Second Life'; these two are opposite siblings from the same historical family tree. While the agent of contemporary media life can choose several virtual bodies and identities and can even have sex and earn money as a multitude of fictitious avatars, 'bare life' resembles an extra life that is separated from the complex organisation of social conduct.

Thus 'bare life' could be described as a decomplexifying function in an overcomplex environment – similar to Luhmann's description of 'love' as a function without a particular function that just cuts across the whole system of functional differentiation to make the claim of not loving a function or a role but a person as a whole. The very introduction of this function as a horizon of expectation already implies the impossibility of its fulfilment.

As justified as every doubt against 'bare life' as an ontological delusion may be – and Agamben is aware of these problems – so is 'bare life' irreducible as a limit concept of discourse. 'Bare life' is its own discourse.

## III. Roger M. Buergel comes across 'Bare Life'

We have to bear the discursive character of 'bare life' in mind if we finally come to the point where the art scene is confessing its ongoing fascination with it. This affair reached a temporary climax

14 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Daniel Heller-Roazen trans., Stanford University Press 1998, p. 9

15 A more thorough analysis of the ethical implications of 'bare life' as a cancellation of social relations is delivered in my paper "Ermittlungen" (Berings) Disclosures that will be published in the publication of the above mentioned conference "Aussagen des Gef. Lager".



The building lot of the Holocaust Memorial in Berlin, Germany, Spring 2004. / Gualtiero Scamozzi Holocaustu u Berlinu, Nemačka, projekte 2004.



with 'bare life' becoming the second 'Leitmotif' of *Documenta 12*. Even though Agamben had been very elaborate about aesthetics in other works, he had not as yet connected his anthropological study on the 'homo sacer' to a particular discourse of art. Whatever his reasons might have been, the art world swiftly intervened to fill in the gap. And the curator of *Documenta 12*, Roger M. Buergel, picked up the Agambenian term to give it a strange and unexpected twist.

**"What is bare life?"** This second question underscores the sheer vulnerability and complete exposure of being. Bare life deals with that part of our existence from which no measure of security will ever protect us. But as in sexuality, absolute exposure is intricately connected with infinite pleasure. There is an apocalyptic and obviously political dimension to bare life (brought out by torture and the concentration camp). There is, however, also a lyrical or even ecstatic dimension to it – a freedom for new and unexpected possibilities (in human relations as well as in our relationship to nature or, more generally, the world in which we live). Here and there, art dissolves the radical separation between painful subjection and joyous liberation. But what does that mean for its audiences?<sup>16</sup>

16 Roger M. Buergel barely readable on <http://www.documenta12.de/en/interior.html?L=1>, 26 March 2007.

This statement is meant to be both programmatic and provocative. Already the spatial proximity of the "concentration camp" to something that is oddly called a "lyrical dimension" is causing certain puzzlement if not outright indignation. Even if Buergel only had in mind to indicate that 'bare life' has more dimensions than only the aspect of excluding a politically accused subject that is being turned over to un sanctioned physical and legal violence – the definition given by Agamben's 'Homo Sacer'-studies – one can still ask if just making two extremes without any mediation is the best way to extend the understanding of 'bare life'. How does one come full circle from "torture" to the "freedom for new and unexpected possibilities", let alone the supposedly "infinite pleasure" of "absolute exposure"? Even if we do not play the pedantic Lacanian and ignore the quite dubious claim for "infinite pleasure" outside the realm of mystical theology, there is still a lot to be asked about the sudden change from torture to pleasure. Is 'bare life' in principle a dimension of extremes that just turn over into each other without any transition? If so, shouldn't there be an analysis of the very reasons why 'bare life' resides in the extremes? A first step to such an analysis that this short paragraph cannot of course provide might be implicated by the term "vulnerability". Also, vulnerability is a limit concept referring to the limits of the human body always being questionable and precarious. If the body is barred down to the skin a limit has been reached that is in itself an overdetermined zone uniting social, sexual, medical, aesthetic and political issues. The bare skin is vulnerable in principle, no matter if the skin is actually being hurt or cut, because the skin as limit has to be acknowledged by the other(s). If the skin is not being treated as "Antitz" in the sense of Levinas, as a face facing the other as ethical appeal, this very skin is already being hurt by an act of violence. When it comes to the skin there is no neutrality.

If this description is correct, a sexual meaning of being someone to bare life might only be limited to a sadomasochistic game in which one partner agrees to being treated like a prisoner or a 'homo sacer'. Yet this setup would still be based on a contract between two persons that were clearly not 'homines sacri' when they both consented to play the game. In any case, barring and exposing oneself in a sexual context is not the same as reducing the other to 'bare life' – unless the basic ethical term Agamben introduced would be powerful enough to also change the sexual meaning of bareness.

## II. ... and the 'Empyre' responded

It is no wonder that a group of artists and theorists who picked up Buergel's Leitmotif to gather for an internet discussion on the Australian platform 'empyre'<sup>17</sup> last June were quite out of their wits about what to make of the new affair of 'bare life' with fine art. The many complex reflexions and reactions of the six invited guests<sup>18</sup> and twenty-three participants<sup>19</sup> under the moderation of Christina McPhee occupy more than 100 A4 pages.

The topics treated by the empyre list span from hurricane Katrina and its aftermath as witnessed by Michele White to the experience of being a political prisoner in Argentina that Ana Valdes refers to; from the impossibility of art about 9/11, the 'unlawful combatants' of Guantanamo Bay as embodiments of 'homo sacer' to the football world cup in Germany as a manifestation of 'bare life'.

If one tries to simplify the arguments there are two opposing positions, one doubting that "... bare life has anything to do with art. (...) The reduction to bare essentials, to mere survival, does not create the conditions for art," as controversial New York-based performance artist and 'empyre' participant G.H. Hovigmyr puts it. Even though Hovigmyr's multifarious and self-contradicting statements do not always correspond with this argument, it is coherent in itself. It implies a rather classical definition of art though – understanding art as a luxurious phenomenon of a rich and differentiated society. It does not need a bare, but good life to have enough free capacities for the production and reception of something unessential such as art. Of course, this rather classical argument does

17 The discussion is a publication of "empyre-soft skinned space". The hyperlink address of the discussion is at [http://email.zola.arts.uwa.edu.au/empyre/contents/2006-July\\_1\\_March\\_2007](http://email.zola.arts.uwa.edu.au/empyre/contents/2006-July_1_March_2007). On <http://post.thing.net/node/1137> you can find "a report (also known as THE THING because it was a monster to write it)" by Christina McPhee and on <http://post.thing.net/node/1184> there is a reprint of the discussion.

18 Michele White, Tina Gonzalez, GH Hovigmyr, Susane Mendes Silva, Connor McGee, Jordan Crandall.

19 Alette Gethen, Ana Valdes, Leela/Diga, Bee Flowers, Tracey Benson, Malik, Dubinah Kels, Dik Vekemans, ericstien, Giana W'ao, Greg Smith, Jeky Slavitsky, Jacques Clark, Jim Andrews, John Haber, Luigi Pagliarini, Marc Garet, Mond Gwanki, Nicholas Brown, Nicholas Rutz, Patrick Lehty, Ryan Griffin and Sarah Kenoue.



quite correspond with the self-definition of Modernity that Hovagimyan follows elsewhere. This tradition of Modernity leads to the opposing argument of a "poetics of 'bare life'" that shows profound complicity with the famous avant-garde equation of art becoming life. Christine McPhee sums this up in her introduction:

"The condition of vulnerability or exposure becomes a requisite for the unfolding of meaning, even an ethical dimension, to the work of art near 'bare life'."

"There is another more optimistic aspect to 'Bare Life,'" net artist Conor McGarrigle wrote, referring to life directed toward the idea of happiness and cohesive with a form-of-life" in which "the single ways, acts, and process of living are never simply facts but always and above all possibilities of life... a radical rethinking of the potentiality of life, and life as potentiality."

Agamben himself did not yet forge the connection between his anthropo-political concept of 'bare life' and his ethical concept of the 'life-form'<sup>20</sup>. Yet it is quite clear that an existence declared 'bare life' is of a rather reducing potentiality. What is more at stake here, though, is the refreshing of an internal resource of art itself. This becomes quite obvious when a topical idea of a sixties style of integrating everyday practice into art is being revived:

"I am interested in the idea that by focusing on simple everyday things like walking through a city, we begin a process which clarifies what we do and how we relate to our world and reveals greater truths about ways of being in the world," as Christine McPhee quotes Connor McGarrigle once more.

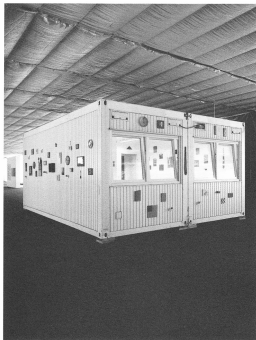
That 'bare life' as a fashionable art discourse might serve as such a tool to return to some sixties concepts of art becoming life is confirmed by a reference to Lee Lozano in a later section of the conversation:

"...Lee Lozano; she reached the conclusion that the art object was de-materializing. She tried to illustrate that in a series of op art paintings that were also a challenge to her physical body. In the end she set up a painting structure that she could not complete. She stopped painting and insisted on staying high on Marijuana as her art project. Based on the Documenta's premise this would be '...a lyrical or even ecstatic dimension...'"

GH Hovagimyan may be polemic about Buarque's 'Latimotif' as the participants of the 'empty' platform grow more and more uneasy about the persistent silence of Documenta 12 curators who did not intervene in the discussion. But he has a strong point there as 'bare life' could indeed be used to relaunch several 'old schools' of aesthetics such as 'arte povera', minimalism, all sorts of reductionism, but also formats of everydayness with an affinity to the Situationists etc. Yet Lee Lozano was a pioneer in an age when the definition of life had not been as precarious as today. The declaration of the acts of living as forms of art has become a gesture already invoking its own history and on top of it the echo from the other bank recalling Oscar Wilde's claim that indeed nature is imitating art and not vice versa, is 'bare life' nothing but the busy hub where life is being exchanged for art and art for life? In any case there lies a certain irony in the exposure of the very artificiality of being analysed earlier. If 'bare life' appears as the last hope to start anew with something basic and essential that could redeem art from its alienating flirt with commerce, entertainment, media and pop culture disappointment is sure to follow as bare life is in fact the result of the utmost artificiality and alienation. And art might misinterpret its own affinity to it: it resides in the very artificiality, in the warlike posture, in the 'acte gratuit' of stripping a complex and multi-fold life-form of certain elements to isolate and expose others. If this affinity to experimentation with the living is indeed uncannily the transference of such acts of reduction, exposure and abstraction to the realm of art is both self-therapy and self-enlightenment for society. If art hijacking 'bare life' leads to the insight that what is being produced by being is nothing but the equivalent of a section of tissue in a laboratory, all almost frivolous extemporations had their point: – at least if art on the other hand would acknowledge the fact that it does not introduce abstraction into society as a gift from heaven but continues and transforms those abstractions – including 'bare life' – where they already happen as processes of social life.

<sup>20</sup> Giorgio Agamben indicated in an interview with Ulrich Raulf for the German *Zeit Journal* (2004) that the study on "Homo Sacer" was not yet finished and announced that the connection of "Homo Sacer" and life-form would be the subject of a fourth part: "Homo Sacer" is supposed to, as I said at the beginning, comprise four volumes in total. The last and most interesting for me will not be dedicated to an historical discussion. I would like to work on the concepts of forms-of-life and lifestyles. What I call a form-of-life is a life that can never be separated from its form, a life in which it is never possible to separate something such as bare life. And here too the concept of "privacy" comes into play." <http://www.germanyjournal.com/article.php?id=437>, March 2007, p. 613.





Silnikov: The Exploration of the Dead, 1984/1990

# Operacija, intervencija, rekonstrukcija

Goran Sergej Pristaš



## Oslobođenje Zagreba

Predložak za rekonstrukciju: Zagreb, početak svibnja 1945. Iz grada se povlače njemačke i ustaške vojne snage. Nekolicina filmša, uglavnom pionira hrvatskog filma, sudjeluje u akciji spašavanja filmske opreme i materijala koje okupacijske snage imaju namjeru odnijeti sa sobom. Jedan dio opreme se premiče iz tadašnje zgrade državne produkcijske kuće u privatne kuće, ali nemoguće je sakriti sve. Stoga snimatelji uzimaju kamere u ruke, izlaze na ulice i snimaju odlazak njemačko-ustaških kolona iz Zagreba. Kako ne bi bili sumnjivi, snimatelji kamufliraju kamere na prozorima ili se ponekad kao da su i sami u bijegu. Ponekad čak koriste vojnike koji beže da im pomognu u premještanju filmske opreme do mjesta određenog za snimanje. Akciju koordinira filmski redatelj Branko Marjanović koji je smješten u centru grada i planira lokacije na kojima će se animirati. Odmog svibnja partijske snage ulaze u grad, a snimanje i dalje traje. Neovjerljivi partizani ponekad zaustavljaju civile s kamerama, a zadani snimatelji izgovara dogovorenu lozinku: "Florijan zna sve!" tako Florijan ne postoji i lozinka je dogovorena samo među snimateljima, ima iz akcije regularnu situaciju. Snimatelji su pušteni na miru. Tako nastaje povijesni dokument u literaturi citiran kao "Oslobođenje Zagreba".<sup>1</sup>

1. Usp. Ivo Štrleky: *Iskustvo publike i države*, str. 100, Zrnce Zagreb, 1984.

Što rekonstruirati? Sve je snimljeno, dokumentirano, objekt snimateljske pažnje trajno je dostupan, evidentira činjenično stanje prijeloma, revolucije, "dogadaja" istine (Badiou), proboga iz situacije, iz stvari kakve jesu. Snimka, poput navodnog latnog imena Florijan, iznova situacionira, daje ima događaju, dokonstruktira zajednicu u raspadu i utemeljuje zajednicu u nedođenju. Međutim, gore ispričana priča nezastupljiva je za "istinu" snimke.

Snimka je nadogled neutralna, oslobođena akcije. Ono što razlikuje snimke prije 8. svibnja 1945. od onih snimljenih poslije jest u tome što su dokumenti o napuštanju Zagreba vojnički, snimljeni iz prirode, skriveno ili s oprezom na ulici, nastali od snimatelja-operativca. Snimke ulaska partizana ukazuju na neizvjesnost, ali i na polet snimatelja; kamera prati zalet, snimateljske operacije postaje akcijom. Snimke su okupljene u prvom broju filmskih novosti, kino žurnala kojeg nalikaju nađi snimatelji. Oni su do 8. svibnja 1945. zaposleni u produkciji Hrvatskog slikopisa, zavoda koji proizvodi propagandni žurnal marionetne hrvatske vlade. Dan oslobođenja Zagreba ujedno je i dan promjene producenta filma. Materijal kojeg su napravili snimatelji Hrvatskog slikopisa postaje materijalom filmskih novosti, prvi put emitiranih 21. svibnja 1945. Misao dokumentarne operacije postaje time "misao utemeljujuća fikciju, ili utemeljenje fikcijom".<sup>2</sup> Naša priča tako postaje mitologijom jer ta fikcija jest operacija sama. Budimo jasniji: operacija nije fikcija, ali njena fikcija (kakva je naša priča, napis o nastanku prvog poslijeratnog filmskog materijala u Hrvatskoj, povijesti filma koje ju priprećavaju i narativ na rubu filma) jest operacija. Priča o operaciji koja prati dokumentarac prešućuje svoju vlastitu fikciju u "utemeljenje ili u inauguraciju samog zračenja".<sup>3</sup>

2. Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, str. 82, The University of Minnesota, 1990.

3. Ibid, Kurt V. Nandorff

Na paradoksalan način priča o operaciji nije dokumentirana na filmu, ali svojom uvećanošću u film, dakle prije no što je postala narativom, prezentira "živo stoe logose".<sup>4</sup> Mitologija operacije koja je operacija sama jest protijevanje i živa jer nastaje na mjestu događaja, na mjestu izvorišta. Nastaje na mjestu nestanka stare i nastanka nove kinematografije, na mjestu rađanja društvene i estetske inovacije.

4. Ibid, str. 46, Kurt V. Nandorff

Ono po čemu je ova operacija zanimljiva jest i to što je ona operacija borbe za goli život. Međutim, ta borba nije u povećanju i skrivanju nego u investiranju života u akciju koja je ideološka i koja korespondira s mitiziranošću filma. Ako je politička odluka pozivala dokumentaciju operacije povećanje s akcijom spašavanja opreme, ideologija je homogenizirala elan snimatelja i spašavanje golog života s uklonom partizana u grad. Ideologija operativnog imena (Florijan), smještanje u nejasnom, homogenizirala je dvije socijalne koreografije:<sup>5</sup> organiziranje plesne snimanja po tijeku zbjegov i elan dočeka novoga u tijeku povijesti.

5. Usp. Andrew Hewitt: *Social Choreography*, Duke University Press 2005

Pitanje još uvijek sadrži njez rekonstrukcija: zašto rekonstruirati? Treći korak oslobođenja u priči naših snimatelja jest rehabilitacija od onog ideološkog. Dakle, želimo li pomoći našim snimateljima i osloviti ih u polju estetskog, morat ćemo akciju prebaciti na sebe, morat ćemo prihvatiti da će naša akcija, koja bi rekonstruirala na način ponovljene izvedbe bi reprezentacije inherentno političkog u narativu Operacije Florijan. Pretpostavimo li da imamo produkciju akcije snedstva koja će nam omogućiti angažiranje dovoljnog broja izvođača, vozila, raznorazni i stare opreme, operacija će bi neuspjela. Najbolje do čega možemo doći jest obnove (re-enactment) ili inscenacija adaptacije narativa, a ne rekonstrukcija. Zašto? Zato što smještanje narativ Operacije Florijan traži prethodni prekid mita, svojevrsnu brechtovski literaturizaciju, dovodenje utemeljujućeg govora, mitološke operacije do prekida, komunikacije koja više ne utemeljuje zajedništvo nego nas upućuje na izvođače koji više nemaju ništa zajedničko s borcima za goli život nadešen u situaciji, koliko god estetskim bila njihova akcija na koreografiji.

"Ovo literaturiranje valja i nadalje nazivati u što vašim nazivima, kao uopće i literaturiranje svih javnih zbivanja. Literaturiranje znači prožimanje 'oblikovanog' formuliranim i daje teatru mogućnost da se poveže s ostalim institucijama duhovne djelatnosti. [...] A što se rade tema, gledatelj ne bi trebao biti zaveden linijom empatije; obrnuto, događa se svojevrsno općenje između gledatelja i glumca, i zadržava, unatoč svoj zajednosti i suzdržanosti, glumac se direktno obraća gledatelju."<sup>6</sup>

6. Bertolt Brecht in *Brecht on Theatre*, str. 64, New York: Hill & Wang 1964





- 7 Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, str. 98.
- "This does not mean that there is no theater – as though there were no literature without writers. But theater, like it, no longer means the scene of representation (it means the extreme edge of this scene, the dividing line where singular beings are exposed to one another. What is shared in this extreme and difficult limit is not consensus, not the completed identity of all in one, nor any kind of completed identity. What is shared therefore is not the attainment of sharing, but sharing itself, and consequently everyone's responsibility, each one's responsibility to himself and to others, and the responsibility of the work to itself, and finally the responsibility of literature to literature itself." Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, str. 98.
- 8 Andrew Hewitt: *Social Choreography*, str. 14.

- 9 Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, str. 98.

Literarizirani teatar je onaj teatar u kojem fusnote i bilješke omogućuju da gledamo lijevo, desno, preko situacije, odnosno narativa kojim estetska ideologija homogenizira<sup>9</sup>. Uostalo moramo razlikovati rekonstrukciju izvedbe od obnove akcije koju primamo u obliku mita ili narativa. Narativizirane akcije pretpostavljaju da naš film Oslobođenje Zagreba može zamijeniti Operaciju Florian, biti njena metafora. Činjenica da je je nazivom Operacijom Florian govori o tome da je iz narativa o snimanju prvog poslijeratnog filma moguće derivirati blueprint izvedbe društvenog narativa o legalnom operativcu. Obnove takve akcije ima, dakle, svoju prepoznatljivu izvedbenu shemu, socijalnu koreografiju za koju je Operacija Florian samo metafora za rađanje nove kinematografije. Međutim, rekonstrukcija izvedbe pretpostavlja da je umjetnička izvedba moguća – "neot da mišljenje i provođenje moderne društvene organizacije, ona nije samo sekundarna predstava (reprezentacija), nego i primarna izvedba tog reda."<sup>10</sup>

Dakle, pred nama su moguća dva postupka i jedan cilj: 1. napraviti umjetničku izvedbu kao inscenaciju narativa (Operacija Florian) ili obnovu (re-enactment) akcije; 2. rekonstruirati takvu izvedbu kao literarizaciju, preko mita ček i u slučaju da izvedba nije nikad postojala jer njena operacija jest njena fikcija; 3. rekonstruirati situaciju, odnosno djelovati retrogradno u polju političke akcije i pokušati obnoviti situaciju Oslobođenja Zagreba (pri čemu se preporuča barem drugi tip smještanja, oduzimanje revolucije Staljinu).

Interes ovog umjetničkog plana ostaje da u polju rekonstrukcije, prije svega stoga što obnova (re-enactment) podrazumijeva i ponovno postavljanje mehanizma estetske ideologije akcije. Rekonstrukcija pretpostavlja ponovni pristup konstrukciji u kojoj ćemo naći mjesta za glas onoga koji govori rekonstruktivno, na granici čujnosti, na granici da postane literaturom.

"Na toj granici, onaj koji sebe izlaže i onaj kojem sebe izlažemo ukoliko slušamo, ukoliko čitamo, ukoliko je naš etički i politički položaj onaj slušanje ili čitanje, taj ne drži utemeljujući govor. Upravo suprotno, on isključuje taj govor, prekida ga i kada da ga prekida."<sup>11</sup>

Praksa obnove često se približava praksi rekonstrukcije u slučaju obnove na koju je pozvan sam autor ili izvođač originalne izvedbe. Umjesto demitologizacije i neidentitarnog izlaganja, takve obnove upravo moguće izvedbu operativno je stavljajući u ne-vrijeme, na plan uvijek mogućeg, a ne potencijalnog. Takve prakse nikad ne dosižu do nube izlaganja u neidentitetu nego su upravo identitarne, utvrđuju vlastito porijeklo i identitetsnost u vremenu – nasljedju na utopijai mamac estetske ideologije.

Rekonstrukcija stoga otvara mogućnost da mitologiziranu izvedbu ponovno dovedemo u polje afirmacije, polje političke emancipacije, a ne identifikacije. Literarizirajući je onako kao što je to učinio Emil Hrvatin a materijalom Pupila, papa Pupilo pa Pupilićki, mitom predstvom siverakih 60-ih. Predstavu u kojoj su izvorno nastupali u glumi i plesu "nepismeni" izvođači, odnosno pjesnici, glazbenici i studenti, Hrvatin je obnovio timom preprijetih izvođača, što je provodilo generiranje potpuno novog relacijskog okvira, stvaranje nove izvedbe, a kontekstualno-referencijalni aspekt predstave prebačen je u prezentacijski stroj PowerPointa u pozadini predstave. Rekonstrukciju čini kompleksi sustav planja, pretpostavki, obnove (re-enactment), fusnote, citata, originalnih snimki itd. Međutim, postoji jedno mjesto na kojem se cijela izvedba ponovno otvara u polje mita, a to je scena inscenacije zakona, scena koju rekonstrukcija može zahvatiti brzi kao konstitutivnom činu zapadnog društva. Originalna predstava Pupilje zavrtjela je ključem jedne od sedam kokleli koje slobodno leću scenom. Bez ikakvog rituala, zavrtetak predstave bio je kraj života kokleli, Gallus sacer. Interpretirajući izvedbu kao izvannredno stanje, stanje kuže, činom subverzivne afirmacije oduziman je život onome čiji je identitet u potpunosti izbrisao, čime mu je dan novi identitet, identitet izvođača – sve do trenutka smrti kad ponovno počinje stvarnost. U stvarnosti, rekonstrukcija Pupilje zavrtjela inscenacijom zakona: verzije koju sam je gledao završava videom u kojem pravnik tumači zakonske posljedice ubijanja žrtvina na javnom mjestu. U drugoj verziji publika glase o tome hoće li koklel preživjeti ili ne. Međutim, koklel se ne ubija jer su zakonske kazne drastične, a fikcija veže između zakona i nasilja





film: Osvajanje Zagreba

deje Hrvatskoj rekonstrukciju novu utemeljujuću snagu, snagu zajednice onih koji se bez identiteta jedni drugima izlažu na rubu scene, na rubu zakona.

Međutim, shvatimo li politiku kao rub scene (a ne samo kao opisanost), te kao mjesto radikalizacije subjekta u izvedbi, u postupcima rekonstrukcije otvori će se brojna druga pitanja – od neudruživanja u umjetnosti, preko metafore umjetnosti kao izvanrednog stanja do konstitutivne uloge umjetničkog eksperimenta u zajednici ili problema društvene intervencije u postavljenoj umjetnosti.

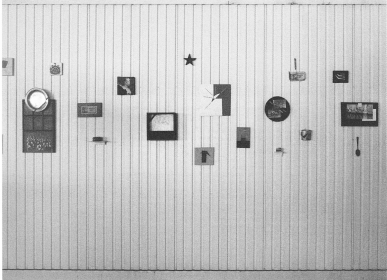
U izvedbenim umjetnostima većina referencijalnih strasti, odnosno rekonstrukcija, upućeno je na 60-je godine i autore tih radova, između ostalog, ne postavljaju disciplinarni okvir vlastitim umjetničkim praksama, nego otvaraju mogućnost participacije umjetnički neopisanim i neopisanim jer kroz proces, nar. autore poput Yvonne Rainer, Stevea Paxtona, Trisha Brown itd. Teško je reći je li ono što privlači strasti u političnosti izvedbe immanentna političnost socijalne koreografije ili dojam o utorjenosti svake umjetničke prakse u 60-tima u političku tenziju, ali zasigurno je da mitologija 60-ih duboko uranja i tadašnje izvedbene umjetnosti u mit o političnosti, što neizravno korespondira s estetiziranim političkima današnjice. Stoga je nama zanimljiva izvedba Majski i drugi rituali iz 1970. godine, izravno prekinuta nečijim spuštanjem zastora na sceni, i kad do kraja izvedeni u kojoj skupine filmića okupljene pod imenom PAN 68, među kojima je i danas poznati likovni umjetnik Mladen Stilinović, stavlja ponovno u akciju (re-)nastali pojedinačno događaji tog povijesnog mjeseca kao što su: prolazak 1. maja – praznika nade, štafeta, Trgov rođenim, studentki nemiri, govor predsjednika Tita studentima, izbacivanje iz partije, primanje u partiju itd. Ovi događaji su jednako zanimljivi kao i oni iz 1945. jer su studentski nemiri 1968. u Zagrebu jednako nečitljivi iz današnje perspektive. Osobe je poznato da je bio nemira, da su se oslanjali na europske studentske nemire i da su se dogodili nakon studentskih demonstracija u Beogradu. Zna se da su bili organizirani i znaju se imena vođa nemira. Međutim, vrlo je mal broj onih koji znaju koliki je bio opseg tih nemira, je li bilo stvarnih demonstracija, jesu li se organizatori Operacije 1968. cijelo vrijeme borili za više komunizma ili protiv socijalizma, itd. Dakle, o 1968. u Zagrebu znamo mit, ali valjalo bi rekonstruirati cijeli niz događaja ne bismo li došli do stvarne slike toga koja je politika stajala iza tih nemira, s obzirom da veliki broj njihovih sudionika 1971. godine nalazi svoje mjesto u hrvatskom nacionalnom pokretu koji ima brzo drugačiji ideološki predznak od onoga što znamo o mitu 1968.

Gledano iz današnje perspektive, za razliku od Operacije Plorijan, događanja iz 1968. već imaju svoju konstrukciju u izvedbenom tijelu happenings Majski i drugi rituali koji otvara prostor za istraživanje živopisnog socijalno-političkog odnosa u umjetničkoj zajednici u Zagrebu 60-ih godina.

Majski i drugi rituali nepoznat je happening, vrlo je malo tragova o tome da se počeo dogoditi. Sve što se o njemu danas otkriva ili izbrikanje Zagrebu je konstitutivno, zanimljivo za skupinu koja ga je izvodila i za zajednicu u kojoj je nastao, ali i za zajednicu koja nalazi interes u historizaciji umjetničkog živog dana. Netko će primijetiti da su to samo povijesne činjenice poput svih drugih u današnjoj umjetnosti podataka koje je moguće arhivirati. Međutim, to nije točno. Ono što razlikuje mitologiziranu izvedbu od članka o toj izvedbi, fotografije iz prošlosti ili ostataka iz skupa, upravo je činjenica da je izvedba, bivajući živom, određena direktna politička ili društvena intervencija u kojoj se uspostavlja mogući novi sustav relacija, sustav koji isprva ne imamo razumjeti, ali ukoliko pruži radost proizvodnje, zasigurno otvara mogućnost neke nove socijalne ili komunalne organizacije. Ovdje možemo naći okvir proizvodnje značenja ili kontekst, interpretacije koje upućuju na to da je u tim izvedbama moguće iščitati ono što nazivamo svojom sadašnjosti. Upravo takve interpretacije mitologiziraju izvedbu i intervenciju izjednačuju s utemeljenjem.

Ovaj tekst objavljujemo kao prilagodbu projekta dokumenta 12 magistara. Radnja je podizala da sudjeluje u projektu dokumenta 12 magistara, kolektivnom umjetničkom projektu koji postavlja preko 10 takozvanih i ostalih izdavanja te drugih i ostalih (www.documenta.de).





Operation,  
intervention,  
reconstruction

Goran Sergej Pristaš

Translated from the Croatian by Marina Miladinov



## The Liberation of Zagreb

Here is a reconstruction model: Zagreb, early May 1945. German and ustasha troops are retreating from the city. Several filmmakers, mostly pioneers of Croatian film, participate in the action of saving the filming equipment and material, which the occupation forces intend to take with them. A part of the equipment has been transported from the former building of state production into private homes, but it is impossible to hide everything. Therefore, the cameramen have grabbed the cameras and come out into the streets, filming the retreat of German and ustasha convoys from Zagreb. In order to avoid suspicion, they camouflage some of the cameras behind the windowpanes or behave as if they were fleeing themselves. Sometimes they even ask the retreating soldiers to help them transport the equipment to a filming location. The whole action is coordinated by film director Branko Marjanović, who is based in the city centre and plans the locations. On 8 May, the partisan forces enter the city, but the filming goes on. Mistrustful partisans occasionally stop civilians carrying cameras, but the cameramen tell them the predefined password: "Florijan knows everything!" Even though Florijan does not exist and the cameramen have invented the password, a name behind the action helps regulate the situation. The cameramen are left alone. In this way, a historical document is created that is known in present-day literature as the "Liberation of Zagreb."<sup>1</sup>

So what is there to be reconstructed? Everything has been filmed, documented: the object of cameramen's attention is permanently available, evidencing the fact of a rupture, a revolution, an "event" of truth (Badiou), a breakthrough from the situation, from the way things are. The film, same as the con password naming some Florijan, resituates and names the event, de-constituting the community in decline and establishing another on the rise. Still, the story narrated above is indispensable for the "truthfulness" of the filmed material.

The film is apparently neutral, void of all action. The main difference between the shots made before 8 May 1945 and the later ones is the fact that the documents about the retreat of troops from Zagreb are voyeur-like, filmed from behind the windowpanes, clandestinely or with great caution: they have been made by cameramen with a mission. The shots of partisans entering the city indicate uncertainty, but also show the enthusiasm of the cameramen, their camera running with the momentum, the filming operation having become an action. The shots were presented in the first issue of *Filmske novosti*, a cinema journal created by our filmmakers. Prior to 8 May 1945, they were employed in the production sector of *Hrvatski slikopis*, an institute producing propaganda film journals for the puppet regime of Croatia. The day of the liberation of Zagreb also brought changes in the production staff. The material made by the staff of *Hrvatski slikopis* became the material of *Filmske novosti*, first released on 21 May 1945. The idea behind the documentary operation became the "thought of a founding fiction, or a foundation by fiction."<sup>2</sup> In this way, our story has been transformed into a myth, since that fiction is the operation as such. To say it more clearly: the operation is no fiction, but its fiction the way our story goes, the notes on the making of the first post-war film material in Croatia, the history of Croatian film that includes it, or the narrative in the margins of the film) is an operation. The story about the operation accompanying the documentary has transformed its own fiction into the "foundation or into the inauguration of meaning itself."<sup>3</sup>

Paradoxically, the film does not document the story about the operation, but the very embeddedness of that story in the film, that is, before it has become a narrative, presents the "living heart of the logos."<sup>4</sup> The myth of an operation being the operation is lived and living because it was created on the very spot of the event, at the site of its originating. It was created at the site where one cinematography was declining and another emerging, at the site of birth, of innovation – both social and aesthetic.

However, what makes this operation interesting is also the fact that it was an operation of saving one's bare life. But saving one's life did not consist in retreating or hiding – rather, it meant investing one's life into an action that was ideological and corresponded with the mimetic aspect of the film. If a political decision merged the documentation of the operation of retreat with the action of saving the equipment, it was ideology that homogenized the enthusiasm of the cameramen and the action of saving one's life with the entry of partisans into the city. It was the ideology of the codename (Florijan), of situating the whole thing in vagueness, that homogenized the two social choreographies:<sup>5</sup> the organization of the filming plan according to the flow of refugee convoys and the enthusiasm of confronting the new in the flow of history.

But we are still preoccupied with a question containing the word "reconstruction": Why reconstruct? The third stage of liberation in the story of our cameramen is their rehabilitation with respect to ideology. Thus, if we wish to help them and leave them in the field of the aesthetic, we will have to take the action upon ourselves, to accept that our action, the one that would reconstruct the whole thing in the mode of a repeated performance, will be a representation of the immanently political in the narrative of Operation Florijan. Let us assume that we have production facilities that enable us to engage a sufficient number of performers, vehicles, weapons, and old equipment – the operation will still fail. The best we can accomplish is a re-enactment or staging of the adapted nar-

1 Cf. Ivo Štambler: *Imedru publicke i državne (Ratovanje na Public and the State)*, Zagreb: Znanje, 1988, p. 103.

2 Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, University of Minnesota, 1990, p. 53.

3 Ibidem, takes are Nancy's.

4 Ibid., p. 49, takes are Nancy's.

5 Cf. Andrew Hewitt: *Social Choreography*, Duke University Press, 2005.



sative, rather than its reconstruction. Why is that so? Because the situated narrative such as that of Operation Florijan requires a previous interruption of myth, a sort of Brechtian literalization, an introduction of the originating speech, of mythological operation before the interruption, of communication that no longer establishes a community, but points to the performers that now have nothing in common with those in the situation of having to fight for their bare lives, however aestheticized their social choreography may be:

"This literalization of the theater, as indeed the literalization of all public affairs, must be developed to the greatest possible extent. Literalization means putting across ideas through actions; interrupting the 'performed' with the 'formulated.' [...] So far as the communication of the subject matter is concerned, the spectator must not be misled along the path of empathy; instead, a form of intercourse takes place between the spectator and the actor, and basically, in spite of all the strangeness and detachment, the actor addresses himself directly to the spectator."<sup>6</sup>

6. Bertolt Brecht in *On Brecht on Theatre*, New York: HB & Wang, 1964, p. 44.

7. On the literalized theatre, the theatre of interrupted myth, Nancy has written:  
"This does not mean that there is no theater – as though there could be literature without theater. But theater, here, no longer means the scene of representation: it means the extreme edge of this scene, the dividing line where singular beings are exposed to one another. What is shared on this extreme and difficult limit is not communion, not the completed identity of all in one, nor any kind of completed identity. What is shared therefore is not the annulment of sharing, but sharing itself, and consequently everyone's nonidentity, each one's nonidentity to himself and to others, and the nonidentity of the work to itself, and finally the nonidentity of literature to literature itself." Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, p. 68.

8. Andrew Hewitt: *Social Choreography*, p. 14.

9. Jean-Luc Nancy: *The Inoperative Community*, p. 65.

This means that we have two possible procedures and one goal: 1. Creating an artistic performance as a *mise-en-scène* of the narrative (Operation Florijan) or a re-enactment of the action; 2. Reconstructing such a performance as literalization or interruption of myth, even if the performance has never existed, since its operation is its fiction; 3. Reconstructing the situation, that is, acting retrospectively in the field of political action and seeking to re-enact the situation of the Liberation of Zagreb (whereby one should at least apply another type of siting, depriving Stalin of his revolution).

The interest of this artistic plan will remain in the field of reconstruction, primarily because re-enactment includes restarting the mechanism of the aesthetic ideology of action. Reconstruction presupposes a new approach to construction, in which we will find a place for the voice of those who speak non-constructively, at the brink of muteness, at the brink of becoming literature:

"On this limit, the one who exposes himself and to whom – if we listen, if we read, if our ethical and political condition is one of listening or reading – we expose ourselves, does not deliver a founding speech. On the contrary, he suspends this speech, he interrupts it and he says that he is interrupting it."<sup>9</sup>

The practice of re-enactment often comes close to the practice of reconstruction, namely in the case of re-enactment to which the author or performer of the original performance is invited. Instead of de-mythologization and non-identitarian presentation, such re-enactment mythologizes the performance by placing it operatively in non-time, on the level of permanently possible rather than potential. Such practices never reach the brink of presentation in non-identity, since they are identitarian and establish their origin and identity in time – falling into the utopian trap of aesthetic ideology.

Therefore, reconstruction will open up the possibility of bringing mythologized performance back into the field of affirmation, of the politics of emancipation rather than identification – by listening it, as Emil Hrastin has done on the basis of *Pupilja*, *pape Pupilo* or *Pupiljita*, a mythical Slovenian performance from the 60s. Whereas originally it was performed by artists that were "illiterate" in terms of acting and dance – poets, musicians, and students – Hrastin re-enacted it with a team of performers that were too literate for that – which generated an entirely new relational frame and created a new performance, while its contextual and referential aspect was transferred to the presentation machinery of Power-Point, running in the background. The reconstruction consisted of a complex set of questions, suppositions, re-enactments, footnotes, quotations, original shots, etc. However, there was a point in which the entire performance reopened into the field of myth, and that was the *mise-en-scène* of the Law, the scene that the reconstruction owed to the sacrifice as a constitutive act of Western society. The original performance of *Pupilja* ended by slaughtering one of the seven hens that were freely roaming around the scene. With no ritual whatsoever, the end of the performance ended the life of the hen – the *Gafus sacer*. By interpreting performance as a state of exception, a state of illusion, the act of subversive affirmation took the life of someone whose identity had been erased completely, by which he obtained a new identity, the identity of a performer. Until the moment of death, the moment of restarting the reality. And in that reality, the Reconstruction of *Pupilja* ends with a *mise-en-scène* of



the Law: the version that I have seen ends with a video clip in which a lawyer explains the legal repercussions of killing an animal in public place. In another version, the audience votes for or against killing the hen. Eventually, the hen is not killed, since legal consequences are drastic, while the fictional relationship between the law and violence gives a new fundamental power to Hrvatin's reconstruction, power of the community of those who, deprived of their identity, expose themselves to one another at the brink of the scene, on the margins of the law.

However, if we understand politics as the brink of the scene (rather than mere obscenity), the place where the subject is re-disclosed in performance, the procedures of reconstruction will open up numerous other issues – from the redundancy in art to the metaphor of art as a state of exception to the constitutive role of artistic experiment in the community or the problem of social invention in post-vanguard art.

In the performing arts, the majority of referential investigations or reconstructions focused on the 60s and on those authors whose work, among other things, did not set a disciplinary framework to their own artistic practices, but rather offered a possibility of participation to those who were illiterate in art, and even a possibility of becoming illiterate in the process, e.g. Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, etc. It is difficult to say whether it is the immanent politicality of social choreography, or the impression that all artistic practice in the 60s was steeped into the political tensions of the time, that has been so attractive to researchers interested in the political aspect of performance, but it is certain that the mythology of the 60s did deeply steep the performing arts of the time into the myth of politicality, which indirectly corresponds to the aestheticized politics of today. For this reason we find interest in the performance of *Majski i ostali rituali* (Rituals of May and Other Rituals) from 1970 (which was actually interrupted by lowering the curtain and never performed completely), in which a group of filmmakers gathered under the name of PAN 69, among them the now-famous visual artist Mladen Stolić, re-enacted some selected events of that historical month, such as: the celebration of 1 May – Workers' Day, the Youth Baton, Tito's birthday, the student protests, the speech of President Tito addressing the students, the expulsion from the Party, admittance to the Party, etc. These events are just as interesting as those from 1945, since the student protests of 1968 remain equally unreadable from today's perspective. It is generally known that there were protests and that they were an echo of those happening all over Europe, as well as that they occurred after the student demonstrations in Belgrade. It is known that they were organized and even the names of the leaders are known. However, very few people know the real proportions of the protests, whether the organizers of Operation 1968 fought purposefully, with the aim of achieving more communism, less socialism, or whatever. Thus, what we know about 1968 in Zagreb is a myth and we should reconstruct a whole series of events in order to obtain a real picture of the politics behind the protests, since many among the participants were later situated in the Croatian national movement of 1971, which had a significantly different ideology from what we know about the myth of 1968.

Seen from today's perspective, the events of 1968 have, unlike Operation Florijan, their own construction in the performative body of the happening of *Majski i ostali rituali*, which opens up space for investigating the blueprint of socio-political relations in the artistic community of Zagreb in the 60s.

*Majski i ostali rituali* is a rather unknown happening and there is very few evidence that it has ever been actually performed. All that we may discover or state about it today is actually constitutive and basic for the group that performed it and for the community in which it was created, as well as for the community that takes interest in historicizing a living artistic act. Someone might observe that these are only historical facts, just like any other facts in today's art of archivable data. However, that is not quite correct. What distinguishes a mythologized performance from an article about that performance, photographs from the past, or remnants of the action is precisely the fact that a performance, since performed live, is a specific and directly political or social intervention that establishes a new potential set of relations, a system that we may not understand at first, but if it offers the joy of production, it will certainly open up the possibility of a new social or communal organization. Here we must go beyond the framework of the production of meaning or context, beyond all interpretations indicating that it is possible to read what we call our present from those performances. It is precisely such interpretations that mythologize performance and identify invention with foundation.



This article is published as Pistoja's contribution to documents 12 magazine. Pistoja has been invited to participate in documents 12 magazine, a collective editorial project listing worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media ([www.documents.it](http://www.documents.it)).

DOCUMENTA  
MAGAZINE



# SVE (PUKA) IMENA ili koliko je gol goli život?

Ksenija Stevanović & Petar Milat (Beograd / Zagreb)



Pitanje: Jeste li iznenađeni kad vam kažemo da je goli život tek mimikrija gesta? Ili tek filozofijska mimikrija?

## Goli život = izum golog života i s time povezane propedeutičke stvari

Zamislite. Zamislite poznatog filozofa kako sjedi za radnim stolom. Zamislite ga da živi prije nešto više od 200 godina, u Pruskoj. Zamislite ga u nevoljama s jednom posve specifičnom rečenicom. Naslovom njegova ultimativnog, definitivnog djela o religiji. Zamislite da je ovo ekperiment, kaže on.

Započinje, "s obzirom na naslov ovog djela (kao su izražena sumnje u nakane kojima je pokušao...) "

Religija unutar granica pukog uma, religija unutar zabrana zgošnjog uma.

Maaoni ekperiment: izmijestiti, dislokirati pridjev, izbeženog, najvjerojatnijeg naslova – samo, puko ili tek razonina religija – k onom koji je objavljen, religija unutar granica pukog uma.

Ako ne možete, ili ako ne smijete zapisati i objaviti prvi naslov – što u tome slučaju znači onaj potonji? Što je to puki, zgoljni um? Što je to tek umetvemo?

Puki um, sintaktičko izmještanje. Sam ne izražava ništa, a dokazati ga se može naprosto tek eksperimentiranjem, ne oslanjajući se na nijednu od poznatih grana racionalnosti.

Filozof kaže: "da bi se ova knjiga pojnila u svojoj binoj sadržini, potrebna je samo uobličajena, zdrava moralnost – bez da se pažamo u Kritiku praktičkog uma, ili još manje u teorijaku Kritiku."

Puki um, uobličajena moralnost. Uobličajena, svakodnevna, gola moralnost.

I kako onda shvatiti tu ekperimentálnu, svakodnevnu, uobličajenu, голу moralnost koju nije moguće definirati? Držite da je kao podučavanje djece ili prodika, kaže on, filozof.

Ne možete misliti puki um. Ne možete djelovati u skladu s njime. Možete ekperimentirati s njime, možete ga podučavati i propovijedati – skrivajući se pod maskom tog fiktivnog neobičnog zvaničnog puki um.

Moramo li naglasiti da su ti ekperimenti – dislokacija, izmještanje – rezultat cenzure, državne moći, suverenosti?

I da je taj pridjev "puki" izmijenjen upravo u tom jednom naslovu knjige kao efekt specifične sintaktičke dislokacije? Izmijenjen da osjeti intervenciju države - skrivajući se, dislokirajući, ekperimentirajući ista sobom samim, pukim i tek takvim).

Mimikrija, mimetičko ponašanje – najrudimentarnije i najviše od svih ljudskih apodoksaszi.

Nije li to Benjamin rekao?

Puki um (koji još uvijek nije niš ima niš akcijaj je izmijenjen da se zaobide i suprotstavi suverenosti, bez da se unaprijed poznaju posljedice takva ekperimentiranja).

Način da se takvo ekperimentiranje akusi – a to hoće reći: suprotstavi suverenosti – za prustog je filozofa bio očit. Značilo je to postaviti u pitanje naligu i radikalno žio.

Jeste li iznenađeni kad vam kažemo da je jedan drugi filozof, skoro točno 200 godina nakon onog pruskog, zaboravio spomenuti izum i ekperimente svog predlaženika?

Zaboravio spomenuti čak i sam naslov – jedini drugi koji uključuje taj čudni pridjev, goli/puki?

Ili je to možda samo filozofijska mimikrija?

## Goli život = puka mogućnost

U nekom trenutku nije više moguće razlučiti puki život. Ili je radije priča o tome kako je goli život postao nenazlučiv sama postala nenazlučiva?

Goli život, puka lingvistička mogućnost, dostižu se temelje zapadnog mišljenja, kako nam kažu filozofi, obrađujući nam se u nešto iskonskoj potencijalnosti. Tako barem kažu.

Esti da dynamon touto, hoi ein hyperkei hē energeia ou legetai ekein tēn dynamēn,ouden esti adynamon.  
(Aristotel, Metafizika, 1047 a 24-26)



a. "Ovdje smo iznova sučelni s odlučujućim i bitnim uvjetima kojima Aristotel osvjetljava domenu koja je dotad bila opsevana. U tom je konzičnom stavu svaka riječ značajna. Aristotel je time iznio najveću filozofijsko znanje Starog vijeka. Znanje koje je i danas ostalo nezamijeno u filozofiji". (Haidtger, 1931)

b. "Aristotelov odgovor na to pitanje je sadržan u ta dva retka – koji u svojoj sažetosti predstavljaju izvanredni dokaz njegova genija. U filozofskoj tradiciji je Aristotelov stavek pak skoro u potpunosti ostao nezamijećen". (Agamben, 1986)

Nije li ironično, čudno ili već kako god da u referiranju na nešto što je ostalo nezamijećeno, zaboravljeno ili neuhvaćeno – a to nešto je, puđim slušajem, najdublji filozofijski uvid i dokaz izvanrednog genija – filozof ne spominje svoj izvor, li zaboravlja na znake navoda? Kao da je istina samo ono što je ličeno navodnih znakova.

Iđemo dalje. Što ako sama stvar – definicija potencijalnosti – tjera da se izostave navodni znakovi, da se započni ili iznise tradicija, naslijeđe i genealogija?

Što ako se nastojanje da se mogućnost definira onkraj njenog pukog statusa – kao mogućnost ili potencijalnost koja je uzrota – zaplene u retoriku koja je potrebna da bi se takva definicija postavila?

Što ako je to nastojanje da se zađe onkraj puke mogućnosti i samo tek tako, tek puko?

Puka mogućnost, filozof nas žele uvjeriti, nije tek nešto zdravo-razumsko, već je i nešto pogodno manipuliranju, posebno u rukama onih slabije kvalificiranih.

Filozof nam govore da će oni koji ne shvaćaju mogućnost, uzimajući je tek kao puku, kazni sljedeće:

Pišeš. Dok pišeš u stanju si pisati.

Ne pišeš. Nisi u stanju pisati.

Znači li to da definicija potencijalnosti – i sama tek puka zbog filozofske mimikrije, izostavljanja navodnih znakova – glasi kako slijedi:

Definiraš potencijalnost. Dok definiraš potencijalnost u stanju si je definirati.

Ne definiraš potencijalnost. Nisi je u stanju definirati.

Znači li to da potencijalnost treba misliti s onu stranu filozofijskih definicija potencijalnosti? Okrećući leđa filozofijskim mogućnostima, pukim, ne-savjetnim? Okrećući leđa mogućnostima koje uvijek ostaju ili puko filozofske tako što izostavljaju znake navoda ili zaboravljaju citirati druge filozofe?

Savjetstvo postaje puko. A ono puko postaje...

## Goli život – konverzija

Uzmimo prvo negativni primjer. Koji istodobno izlaže nepoznatiji historijski slučaj: naslije i služaj u kojem – ako slijedimo imulciju Gile Anidjara – biopolitičke teorije možda dolazi do svojih granica.

Radi se o slučajju Muselmama, Muslimana iz Auschwitza, s obzirom na kojeg je Primo Levi kazao da bi on izabro upravo tu silku – njemu najprijetnju – ukoliko bi sve što nalog dala trebalo sastaviti u jednu jedinstavu podobu. Židovi koji postaju Muslimama, okruženi bodljavom žicom koncentracijskog logora.

Na to je ujedno i mjesto gdje Anidjar započinje s kritikom biopolitičke teorije. Jer unatoč tome što prihvaća da je Agamben bio onaj koji je "prokrio nove putove" svojim spisima, nudeći nove perspektive na tako važne fenomene kao što su logori smrti, Anidjar se usmjerava na pitanje zašto Agamben ne govori o tako kulturno izdajnom motivu konverzije Židova u Muslimane ili Arabe. Anidjar će reći da ta konverzija nije – kako se to Agambenu čini – naprosto čin koji je posljedica industrijskog i birokratsko-racionalnog istrobljenja ljudi, gdje je Muselmann predstavljao figuru najnižeg života. Po Anidjarovom mišljenju takve konverzije proizvode i neku vrstu nusproizvoda koji imbe logici političkog kao što ga je definisao Carl Schmitt. Konverzija Židova u Arapine unutar logora – iako se teško može reći da je to svojevrsni čin subverzije – svejedno na vidjelo iznosi slom izvjerne logike političke domene, jer je takvom konverzijom onemogućeno razlikovanje različitih tipova neprijateljstva. Kad se Židovi vide ne mogu razlučiti kao teološki neprijatelji Evrope, a Muslimani kao politički... Kad je to razlikovanje onemogućeno ne poudi proizvodnje leševa, već zbog jednostavne (normalne) konverzije.



Uzeto samo sponerit da stihni argument zastupa i Philipp Sarasin s obzirom na Foucaultovu distinkciju između arhaične i moderne forme kazna koju je Foucault razvio u svojim predavanjima 70-ih godina, ako se čini da novi kazneni države koji po Foucaultu u osnovi promjene život ne treba prihvatiti atomizirane represivne standarde vladanja, on ipak makar provizorno treba podršku imaginarnja starog oblika kazne. Represivna socijalna i politička selekcija nije tek puk tehnološki ili administrativni ukaz, već čin koji je uronjen u kompleksnu mrežu rasnih, etničkih, geografskih i drugih razlikovanje.

No – kako ćete se snadi u slučaju kad govorimo o nekome kao što je Shabbetai Zvi? Kad govorimo o nečemu što se čini kao pozitivan primjer, iako se čini kao da formalno prefiguri nasistobu logora? Kako ćete se suočiti s nekim tko svojevremeno konvertira? Židov postaje Arapin, a Židovi postaju Arapi.

Kako misli takav život?

## Goli život = radikalna samo-definicija

### \* Kertész

Drugim rečima, ovdje se pojavljuje problem koji sjajno lokalizuje Imre Kertész u svojoj pripovetki Engleske zaslave. Šta je to stvarnost, produkcija i kakve je njegova veza sa stvaranjem? Koje su figure "produkcija" u vremenu katastrofe, produkcija u vremenu suspenzije, nasilja i izvanrednosti?

Tako čitamo: "Moramo se truditi izjedriti takve formulacije koje će u sebi sveobuhvatno nositi iskustvo svekolikog života (odnosno, katastrofa), moramo naći definicije koje će pomoći u smrti, a ipak će prihvatljivi našim namjerama".

Ono što Kertész zagovara jeste da je funkcija života (a ne umjetnosti) da u doba katastrofe (iako je to gotovo svako moderno doba) samog sebe postavi kao "radikalnu definiciju". Po Kertészu, ovo radikalno definisanje najbolje nećemo naći u umjetničkom djelu, jer je sama formulacija, sam čin, gest, delo samo – jedino delo koje naše doba može i za vreme katastrofe može da proizvede. U tom smislu i čuvena rečenica Melvilovog junaka Bartolba "I prefer not to" jeste primer te radikalne definicije – koja pretpostavlja delo jer je delo samo, a izvođenjem je i njegov odsustvovanje.

Kod Kertésza tu radikalnu definiciju izgovara "realni čovek", mađarski pisac Ernő Szék, koji – kada ga u doba komunističke politike torture i kontrole prijatelji pitaju da se predstavi – sebe određuje ovako: "Nekad sam bio Ernő Szék". Za Kertésza u momentu auto-definicije leži celishodnost umjetnosti, ukoliko je tako nešto uopšte moguće danas za umjetnost.

Na, postoji jedna druga nika u kojoj je odnos između umjetnosti i to one velike, starinske i života, pri- san i nerazdvojni. To su momenti u kojima se dešava "udar грома", momenat zastoja, epifanijski trenutci kada umjetnost omogućava rađanje "radikalnog definisanja". Kertész zapisuje: "...nikada više, dakle ni u najvećoj katastrofi, a ni u najdubljim svjetlosti katastrofi, nisam mogao živjeti kao da nikada nisam video, niti čuo Wagnerovu operu Walküre... kao da svijet te opere ne postoji i dalje, dakle i unatrag svijetu katastrofe". Ono što se pomiješa iz "mraka sale" jeste uvid da je jedini način da se premoste podvojenosti dva dva sveta – umjetnost/fikcija i katastrofe/realnosti – rad na radikalnoj definiciji singularnog postojanja.

Tek onaj drugi epifanijski momenat – trenutak "engleske zaslave", prelaska engleskog čitaca kroz pobunjeni, na trenutak "oslobođenju" Budimpeštu – osigurava prelazak, transformaciju umjetnosti u život, postizanje trenutka "radikalnog suočenja" za Kertésza. A to radikalno suočenje jeste "da u ovom ovakvim svijetu može jedino moguće djelo biti odricanje samoga sebe kao djela".

Dakle, iskustvo umjetnosti i iskustvo života nisu stranjiv, nisu podudarni – ono što treba da nas zanima jeste kako se između nas i produkcija pojavljuje formula "dakle sam da bih svedočio o sebi", kako se, drugim rečima, produkcija života odvija kao sopstveno delo bez dela, koje su njegove figure i oblici njegovog samosvođenja?

### \* Gould

Taj epifanijski momenat – trenutak radikalnog definisanja – na Gouldovom je primeru upravo trenutak odustanka od koncertne sale. U tom trenutku, Gould je sebe definisao kao Glenn Goulda, on je u tom trenutku svoj život stavio u stanje odricanja sebe kao dela. U tom trenutku Glenn Gould počinje da izmjenjuje glenna goulda i to čini do kraja svog života. Stoga, njegova su izvođenja virmozna – ne zbog umetne interpretacije, već zbog toga što su ona poligoni za ponovno postavljnje radikalne definicije sebe samog, za uspostavljanje sebe kao figure. Upravo u ovoj normativnoj situaciji, Gould nas uči da je virtuozitet više nego puk rad bez proizvoda, da je virtuozitet u stvari pitanje borbe sa sopstvenim avdoženstvom i svedocijima. Virtuozitet kao mesto radikalne definicije jeste trenutak kada se normativ-



no iskustvo neliag života pomalo kao iskustvo političkog delovanja "koje je već sada ovde" i koje nam nudi, napad, naš život kao izvorište političke moći i diskurzivne kreativnosti.

## Goli život = relacija

"In order not to relate, and to break with the "logic of sovereignty" as well as with the bad infinity of necessity, of a perpetual, always renewed and always frustrated relating, one must maintain oneself in the relating of the relation. As a consequence, to speak of Auschwitz as a remainder does not just mean to relate to it through testimony. It means to become testimony and to stop testifying to something - to Auschwitz". (Alexander García-Düttmann)

Punctum biopolitičke filozofije jest onaj religije kao privilegiranog modusa odnošenja. Odnos boga i čoveka posljednji je i najviši mogući – kako sistemski, tako i historijski – odnos prije nego što mišljenje u potpunosti realizira svoju nastalost. Tako bar em kaže Hegel. Najviša i posljednja relacija – ujedno samo konak do onog do boga je zapravo stalo. No – a u tome je sadržana sva enigma filozofskog mišljenja nakon Hegela – je li realizacija filozofije moguća bez realizacije religije, kao totalnog mondijalnog sistema? Sistematski je to još možda i zamislivo, no historijski? Tim više što Hegel u svojim kasnim predavanjima o filozofiji religije konstatira upravo apsolutno-historijski debakl apsolutno objavljenе religije. Pa time i relacionalnosti kao takve. Ne preostaje mu drugo no da ustvrdi kako smo time vraćeni u epohu pozne (klimske) imperijalnosti.

Suvereni odnos kakvim ga Agamben opisuje opis je istovjetnog factuma: apsolutno imanentno-relacionalni svijet u kojem je ipak moguće apsolutno, a to hoće reći, bitno promakivanje istine, odnosno laž. Ukoliko je suvereni odnos još uvijek ostatak transcendencije u imanenciji, to jest, sila koja život nasilno tjera iz svijeta (kao odnošenja). U tome smislu Auschwitz jest isobolno ime suspenzije svih relacija, no apsolutno lažno.

Auschwitz – puto ime koje falsificira sva ostala imena. Ukidajući ih i likvidirajući. Još uvijek nije ni ime niti akcija.

## Goli život = seosko znanje

Od Katke napvamo opsjedaju nas seljaci, njihova inteligencija. Da dodamo do kaja se nas da znači citiranje, mimikriju drugih krajeva, nekako se nahodeći sa golim životom.

Kao da je goli život ikad trebao definiciju, kazati da seljak.

Kraj. Konverzija Imperatora Ničega u kreaturu u jazbini (Peter Berling, Don Fernando de Guzman, Doktor).

"Jednog jutro... na kraju listopada... na tako davno... prve kapije... neizdrživo dugih... jesenjih kiša... su pale... na osušeno... razrovano tlo... na zapadnoj strani imanja... tako da... smrdjivi glib... čini puteve... neprohodnim... sve do prvih mrazova... a zatvara i puteve do grada... Futelja je probudila... zvonjave zvona.

Najbliže je crkve bila... osam kilometara jugo-zapadno... na starom Hochmeisterovom polju... usamljena kapelica... Ne samo da tamo nije bilo zvona... i crkveni toranj je pao... tokom rata..." (Bela Tarr, Szennango)

Ovaj tekst objavljujemo kao prilog Projekta prostoju dokumenta 12 magacinima. Prostoju je podržali de nastavlja u projektu dokumenta 12 magacinima, kolektivnom arhivskom projektu koji pomaže preko 70 takozvanih on-line lista za drugi medij ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

DOCUMENTA  
MAGAZIN

2015



# ALL (BUT) NAMES or how bare is bare life?

Ksenija Stevanović & Petar Milat (Belgrade / Zagreb)



A question. Will you be surprised if we tell you that bare life is just a mimetic gesture? Or even just a philosophical mimicry?

## Bare life = Invention of bare life and related propedeutic matters

Just imagine. Imagine a well-known philosopher sitting at his desk. Imagine him living 200 years ago, Prussia. Imagine him having difficulties with a particular sentence. The title of his final, definitive work on religion. Imagine this to be an experiment, says he.

He begins, "regarding the title of this work (for doubts have been expressed about the intention concealed thereunder)..."

Religion within the Limits of Reason Alone, Religion within the Bounds of Bare Reason.

A thought-experiment. To displace, dislocate the adjective. From a tentative, most likely title – just, or mere or pure rational religion – to the published one, religion within the bounds of bare reason.

If you cannot, or if you are not allowed to write down and publish the first title, what then does the latter mean? What is bare reason? What is reason alone?

Bare reason, syntactical dislocation. Itself denominating nothing, to be proven just by simple experiments invoking none of the known branches of reason.

The philosopher says, "to understand this book in its essential content, only common morality is needed, without meddling with the Critique of Practical Reason, still less with the theoretical Critique."

Bare reason, common morality. Common, base, bare morality.

And how then to comprehend this experimental, base, common, bare and non-definable morality? Think of it as the most popular children's instruction and sermon, says he, the philosopher.

You cannot think bare reason. You cannot act according to it. You can experiment with it, instructing and preaching – taking shelter under the guise of that (fictitious) non-entity called bare reason.

Shall we say that these experiments – dislocations, displacements – have been brought about by censorship, by state-power, sovereignty?

And that this adjective "bare" had been inverted within that singular title, within that peculiar syntactical dislocation? Invented to prevent state-intervention = mimicking, dislocating, experimenting with itself, bare and alone!

Mimicry, mimetic behaviour – the most rudimentary and highest of human faculties. Was it not Benjamin who said that?

Bare reason (not-yet-a-name and still not an action) has been invented to by-pass and to fight sovereignty, without knowing the outcomes of all that experimentation.

The way to put those experiments to trial – to fight sovereignty – was clear for the Prussian philosopher. It meant to question religion and the radical evil.

Will you be surprised if we say that another philosopher, almost exactly 200 years after the Prussian one, fails to mention the former's invention and his experiments?

Fails to mention even the title, most probably the only other one including this strange adjective – bare?

Or, is this just a philosophical mimicry?

## Bare life = mere possibility

At some moment bare life becomes indistinguishable. Or was it rather the story of how bare life became indistinguishable that it itself became indiscernible?

Bare life, a mere linguistic possibility, touching upon the bases of Western thought, philosophers say to us, addressing us in our utmost potentiality. So they say.



And a thing is capable of doing something if there will be nothing impossible in its having the actuality of that of which it is said to have the capacity. [English translation by W. D. Ross]

a. "Here we have again one of the unprecedented and determining essential insights, through which Aristotle for the first time illuminates a previously obscure realm. In this concise statement, every word is significant. With Aristotle the greatest philosophical knowledge of antiquity is expressed. A knowledge which even today remains unappreciated and misunderstood in philosophy". (Heidegger, 1931)

b. "The answer Aristotle gives to this question is contained in two lines that, in their brevity, constitute an extraordinary testament to Aristotle's genius. In the philosophical tradition, however, Aristotle's statement has gone almost entirely unnoticed". (Agamben, 1996)

Is it ironic, strange or whatever that in referring to something unnoticed, forgotten and misunderstood – and thus something, by chance, constitutes the greatest philosophical insight and a testament to an extraordinary genius – a philosopher does not acknowledge his source, omits to put quotation marks? As if truth is just that which is bare of quotation marks.

Even more. What if the matter itself – the definition of potentiality – forces someone to omit quotation marks, to forget, neglect tradition, heritage and genealogy?

What if the effort to define possibility beyond its mere status that is – as a capable possibility or potentiality beyond its bare and immediate meaning – gets obfuscated by the rhetorics needed for such a definition?

What if this effort to go beyond mere possibility is itself mere?

Mere possibility, philosophers would like us to believe, is not just something common-sensical, but it is also highly perceptible to manipulation, in the hands of those less-equipped.

Those who misperceive possibility, taking it just as mere, will say, philosophers tell us:

You write. While you write you are able to write.

You don't write. You are not able to write.

Does it mean that a definition of potentiality – itself mere by way of quoting unacknowledgedly, by philosophical mimicry – reads as follows:

You define potentiality. While you define potentiality you are able to define it.

You don't define potentiality. You are not able to define it.

Does this mean that potentiality has to part away from philosophical definitions of it? Parting away from philosophical possibilities, mere not perfect ones? Parting away from possibilities that always get just or merely philosophical by way of failing to put quotation marks, by way of failing to cite other philosophers?

Perfection gets mere. And mere gets...

## Bare life = conversion

First we take up the, so to say, negative example – expressing both the most known historical case of violence and perhaps a case where – if we are to follow G. Agamben's intuition – biopolitical theory touches upon its own limit.

It's the case of the *Muselmänn*, the Muslims from Auschwitz, in regard of whom Primo Levi has said that if he could enclose all the evil of our time in one image, he would have chosen that image most familiar to him, Jews becoming Muslims, within the barbed wire of the concentration camps.

And this is the place where Agamben's criticism of the biopolitical theory sets in, then though he will agree that it was Agamben who has "broken new ground" in his writings, offering a new perspective on such an important phenomenon like the extermination camps. Agamben's attention will be drawn by the circumstance that, at least for Agamben, the highly culturally saturated motif of conversion from a Jew into a *Muselmänn*, into the Arab goes unnoticed. Agamben argues that such a conversion is not, as it most likely



seems for Agamben, just an act brought about by the purely industrial and bureaucratically rational killing of people, where Muselmann would be the figure of the most debased life. For Agamben it is more likely that such a conversion produces a side-effect, which escapes the logic of the political as it was defined by Schmitt: Conversion of the Jew into the Arab inside the camp, though it could be hardly argued that it is an voluntary act of subversion, nevertheless brings about the breakdown of a certain logic of the political realm, since with that conversion the possibility to differentiate among types of enmity has been stalled. Where Jews are not discernible as Europe's theological and Arabs, Muslims as Europe's political enemies... Where this distinction is subverted not due to fabrication of corpses, but precisely because of simple (nominal) conversion.

In passing, we will notice, that an analogous argument has been put by Philipp Sarasin in reference to Foucault's distinction between the archaic and the modern form of racism, as Foucault had developed that distinction in his lectures in the 1970s. Then it seems that even though the new racism of the state, which for Foucault is basically life-promoting, does not need to recur to the old-fashioned repressive standards of governance – at least provisionally it does need the back-up by the culturally charged imaginary of the old kind of racism, where the repressive social and political selection was not just a mere technological act or administrative decree, but an act embedded into the complex network of racial, ethnical, geographical and other differences.

But then, how you will account for someone like Shabbatai Zvi – if we are to talk about something which seems to be a positive example, prefiguring formally very much the negative one within Nazi-camps? How you will account for someone who voluntarily converts. A Jew becoming an Arab, Jews becoming Arabs.

How to think about this life?

## Bare life = radical self-definition

### \* Kertész

We are dealing with a problem that has been outstandingly localized by Imre Kertész in his novel "The English Flag". What is creation, production and where does its connection with life and memory lie? Which are the figures-of-production figures in the times of suspension, violence and emergency?

We quote: "We have to do our best to find out such formulations that will be universally pregnant with experience of all the diversity of the living (or catastrophic), we must find the definitions that will help in death, and yet leave something to the survivors".

Kertész pleads for the function of life (not art) being "a radical definition" of itself in times of catastrophe (all modern times). According to him, this radical definition is oftentimes not to be found within a specific work of art, for the very formulation, act, gesture, work itself are already the only possible products of our age (after and during the catastrophe). It is in this sense that Bartleby's "I prefer not to" is an example of such radical definition – being an act, a bare act together with its disavowment.

In Kertész's work this definition comes from the mouth of a "real man", a Hungarian author called Ernő Szék, who defines himself with "I used to be Ernő Szék" when asked to introduce himself by his friends in times of Communist persecution. Kertész believes that such a moment of self-definition reveals the artistic purpose, if such a thing is possible in contemporary art.

However, at another level life and art (the great art, with a capital A) are inseparable and closely interwoven. These are the moments of "thunderbolt", of a stop, of epiphany, when art enables the making of a "radical definition". Kertész says: "...never again, not even in the hugest of disasters, in the deepest awareness of catastrophe, could I live as if I'd never seen or heard Wagner's opera *Walküre*... as if the world of this opera did not continue to exist, despite the catastrophe world". From the darkness of the concert hall arises the insight that the only possible way to bridge the differences between the two worlds – artifice and catastrophe/reality is to work on a radical definition of singular existence.

It is the other moment of epiphany – the moment of the "The English Flag", the passage of an English jeep through insurgent and temporarily "free" Budapest – that brings about the transformation of art into life, the moment of "radical encounter" for Kertész. And the radical encounter means, "that the only possible act in this world is self-denial as an act".

Experience of art and of life are therefore not of the same kind, not to be levelled down. We ought to focus our attention to the way the formula "I came to witness the truth" finds its place between us and production, or in other words, the way the life production functions as an actless act, and to ask of its figures and forms of its self-analysis.



With Gould, the point of epiphany, or the moment of radical definition, was the moment of his giving up of the concert hall. This was when he defined himself as Glenn Gould: this was when he put his life in the state of self-denial through act. This was when Gould started interviewing Glenn Gould, which continued throughout his life. This is why his performance was virtuosic – not because of his interpretation skill, but because it became the field of re-establishment of the radical definition of himself, the establishment of the self as a figure. This is the normative situation through which Gould teaches us that virtuosity means much more than merely non-productive acting, that it is a matter of struggle with our internal witnesses and testimonies. Virtuosity as the moment of radical definition is the moment of our normative life experience becoming the experience of a political act “that is already here”, offering us in return our own life as a source of political power and discursive creativity.

## Bare life = relation

“In order not to relate, and to break with the “logic of sovereignty” as well as with the bad infinity of herability, of a perpetual, always renewed and always frustrated relating, one must maintain oneself in the relating of the relation. As a consequence, to speak of Auschwitz as a remainder does not just mean to relate to it through testimony. It means to become testimony and to stop testifying to something – to Auschwitz”. (Alexander Garcia-Dittmann)

The punctum of biopolitical philosophy is that of religion as the privileged modus of relating. The relation between god and man is the final and highest possible relation – both systemically and historically – before thinking fully realizes its having come into existence. At least that is what Hegel is saying. The highest and the final relation – at the same time just a step away from what really matters. But – and that includes the entire enigma of philosophical thinking since Hegel – is the realization of philosophy possible without the realization of religion as the total, world-system? ... In terms of system, it may be thinkable, but in terms of history? Especially since Hegel, in his late lectures on the philosophy of religion, assumes nothing else than an absolutely historical frasco of the absolutely revealed religion. And consequently, of relationality as such. He is left with no choice but to conclude that it brings us back to the epoch of late (Roman) imperialism.

The sovereign relation, as described by Agamben, describes an identical case: an absolutely immanent-relational world, in which the absolute, that is, the essential missing of truth – falsity – is still possible. Insofar the sovereign relation is still a remainder of transcendence in immanence, that is, a force that violently evicts life from the world (as relating). In that sense, Auschwitz is a (personal) name for suspending all relations, but an absolutely false one.

Auschwitz – a bare name falsifying all other names. Canceling them, liquidating. Being not-yet-a-name and still not an action.

## Bare life = peasant's knowledge

Since Kafka we have been haunted again by peasants, by their other intelligence. The way for us to come to an end will be by doing, of mimicking other ends, therefore coming to terms with bare life.

As if bare life ever needed a definition, a peasant will say:

The end. Converting an Emperor of Nothing into a creature within a burrow (Peter Berling, Don Fernando de Guzman, Doctor)

"One morning... at the end of October... not long before... the first drops... of the insufferably long... autumn rains... fell... on the parched... cracked ground... on the western side of the farm... so that... the striking bog... makes the tracks... impassable... until the first frosts... and it cuts off the town too... Futaki was woken... by the sound of bells.

The closest church was... eight kilometres to the South-West... on the old Hochmeiss field... a solitary chapel... But not only was no bell there... the church tower had collapsed... during the war..." (Bela Tarr, Sarantanga)



LE SACRE DU PRINTEMPS - Musique de Stravinsky  
Dance sacrale de l'Été...  
Choregraphie de  
Nijinsky



LE SACRE DU PRINTEMPS - Musique de Stravinsky  
Dance sacrale de l'Été...  
Choregraphie de  
Nijinsky



Notation and sketches by Vaslav Nijinsky / Notacija i crteži Vaslava Nijinskog

# Koreografija je način mišljenja o odnosu estetike prema politici

Andrew Hewitt

Razgovara: Goran Sengej Prišed  
S engleskoga preveo Tomislav Briek



Praksa: Vaš je ključni koncept, ujedno i naslov vaše knjige, "društvena koreografija," pojmom koji primjenjujete i na ples i na estetiku svakodnevnih pokreta. Kako određujete taj koncept i kako se on odnosi prema koreografiji kao umjetničkoj praksi?

Andrew Hewitt: Moja metodologija "društvene koreografije" proizilazi iz pokušaja promišljanja načina na koji estetsko funkcionira u samom temelju društvenog iskustva. Pojam društvene koreografije razim kako bih ojačao tradiciju mišljenja o društvenom porijeku koji svoj ideal pronašao u sferi estetskog te nastojao taj poredak upisati izravno na razini tijela. U najkompliciranijem obliku ta je tradicija promatrala dinamičke koreografske konfiguracije koje proizvođa ples i pokušavala te oblike primijeniti na širu društvenu i političku sferu. U skladu s tim, takve društvene koreografije estetskom prispjehu funkcionalnosti ulogu u svojoj formulaciji političkoga. Nastojao se pridružiti radikalnom značenju estetskog kao nečega što je ukorijenjeno u tjelesnom iskustvu, kategoriju društvene koreografije također razim kako bih doveo u pitanje shvaćanje da estetsko pripada isključivo nadglednji, da je čista ideologija. Ne tvrdim da estetski oblici ne odražavaju ideološke pozicije odiglečno to čine. Ali to nije jedino što čine. Tvrdim, naprotiv, kako koreografije označava ključnu ili sivu zonu, u kojoj se diskurs susreće s praksom – zonu u kojoj se svojedobno mogla pojaviti građanska javna sfera nedefinirajući granice estetike i politike.

Takva argumentacija o središnjem položaju estetike u razvoju društvenih konfiguracija suprotstavlja kritički projekt društvene koreografije obima alternativnim pristupima razmatranju plesa. Ukoliko je obito kako je on polemiki usmjeren protiv književne tradicije koja ples shvaća kao fizičko iskustvo metafizičke transcencije – to jest, protiv jezičnika razvijenog u simbolističkim i eseposističkim tekstovima s kraja 19. stoljeća – društvena koreografija jednako odučno odbija svaku redukciju na specifična društvena "određenja" plesa, kao što su rasa, rod, ili klasa. Ne tvrdim kako te kategorije ne vrijede u okviru društvene koreografije, nego da se kako u koreografskoj praksi, tako i u kritičkim diskurzima koje ona proizvodi, te kategorije i same ispisuju i drukčije određuju. Estetiko se, dakle, ne shvaća niti kao kvazimetafizička sfera odjeljena od društveno-povijesne, niti kao praksa koja se može samop objasniti pojmovima društveno-povijesne analize.

Svoju sam knjigu započeo pisati – kao književni kritik – u želji da se suprotstavim tradicionalnim književnim tropsima transcencije, koji su oteretivali proučavanje plesa iz perspektive književne kritike. Ples odiglečno ima povlašeno mjesto u paranoj modernizmu. Dominantna modernistička paradigma mišljenja plesa – koju su uspostavili romantičari a nazvali estetski časnog 19. stoljeća – stalno je privilegirala filozofska, estetska, pa čak i vjerska pitanja individualne "milosti" neutralno politike društvene koreografije. Razumijevajući koreografiju kao raspored tijela u prostoru, tako i u kritičkim diskurzima koje ona proizvodi, te kategorije i same ispisuju i drukčije određuju. Estetiko se, dakle, ne shvaća niti kao kvazimetafizička sfera odjeljena od društveno-povijesne, niti kao praksa koja se može samop objasniti pojmovima društveno-povijesne analize.

To što je nazivam "koreografijom" nije samo način mišljenja o društvenom porijeku; to je i način mišljenja o odnosu estetike prema politici. Estetski ples funkcionira – i tu nailazimo na važnost izvedbe za pojmi društvena koreografije – kao prostor u kojem se društvene mogućnosti ispisuju i izvedu. Budući da je iznimčno izvedbeni esencki oblik, koreografija se, dakle, ne može jednostavno politizirati s "estetskim" i suprotstavi kategoriji "političkog," nad kojom ili vrši operaciju toga ili je predodređuje. U građanskoj je eri, tvrdim, koreografije pružala diskurzivni prostor artikulacije i izvedbe promjenjivih, pokretnih odnosa estetike prema politici.

Apstrakcija se u koreografiji uvijek povezuje s "konkretnošću" pokreta – što je pokret konkretniji idaka, što je manje gestuelan, to je apstraktniji. U svojoj knjizi apstrakciju promatrate kao izvod društvenih formacija. Čini se da nam, kad razmišljamo o koreografiji samo u okviru dviju krajnosti, mimetičkog i izvedbenog shvaćanja, promiče jedan aspekt, a to je proizvodni ili poetički aspekt...

Što se tiče "konkretnoga" u plesu, mislim da vado pitanje ovjera važan problem. Konkretno je djim najbolje razumjeti preko nedobne hegelijanske formulacije. "Pojam je istinski konkretno," kaže Hegel (Logika 1960), jer "uključuje Bitak i Bit, kao i svukupno bogatstvo tih dviju sfera."<sup>1</sup> Drugim riječima, konkretno ne treba jednostavno suprotstaviti apstraktnom, to je instancu u kojoj se nešto "bitno" pokazuje ovisnim o svojoj akcidentalnoj pojavnosti. U pristupu tom problemu u svojoj se knjizi služim Peirceovom semiotikom, insistirajući na materijalnosti označitelja. Ples mi se, kao estetski oblik, čini najboljim primjerom te materijalnosti – koja je dinamična i dijalektična, a ne materijalna i statična. Dakle, nešto "u okviru dviju krajnosti, mimetičkog i izvedbenog shvaćanja," znači nešto nedijalektički. Ples nam omogućuje da uočimo kako i nemimetički oblici značenja ovise o svojoj izvedbi. Moji je omiljeni primjer iz knjige završni ples Njirekoga u kuci Suvneta, za koji on tvrdi da njime izvedu i ispaša krunu Europe zbog Prvog svjetskog rata. No, njegova se estetika aktualizira tek kad padne i ocljedi se – dakle, tek kad izvede estetsku pogrešku. Peirce govori o materijalnosti označitelja kao o "udaranju o" nešto – to jest, o zbliju i kontingenciju postojanja. Upravo se to zbiva u ovom slučaju – "udaranje o" tvrdi pod i podizajući se, Njireki ne krši semiotički kod, nego ga omogućuje. Taj mi se trenutak – taj "pad" u sferu fizičkog postojanja, ako hoćete – čini konkretnim

1. Navod prema: Hegel's Logic, Being Part One of the Encyclopedia of the Philosophical Sciences, translated by William Wallace (Oxford: At the Clarendon Press, first published 1875; third edition 1970). On page



trenutku u Hegelovom mislu. To je trenutak u kojem se pokazuje kako se apstraktni označitelji oslanjaju na trenutak svoje fizičke izvedbe. "Nagoda" pada Nijmskoga pokušuje se kao ona bitna odrednica koju rad njegovog plesa treba da izvede.

U kontekstu aktualnih kritičkih trendova, koncept društvene koreografije moj je odgovor na izvjesne zablude do kojih je dovelo isticanje problema izvedbe. Činilo mi se, naime, kako se mnogo toga što je bilo zanimljivo u tom konceptu u ruku Judith Butler kasnije izgubilo kroz popularizaciju pojma u dva dijamelno oprečna smjera. S jedne se strane javila tendencija koju bih nazvao "tuđičkom", po kojoj je svaki identitet izvedba, a svaki tzv. "esencijalizam" reaktionaran, itd. Ta mi se tendencija činila banalnim i poplošno naivnim slavljenjem nekakve postmoderne slobode. S druge se strane pak javila tendencija koja je naglašavala normativnu prirodu izvedbe ističući nespojivu inherentnu u mnogim našim postupcima i međudržasima. Izvedba je tu postala nekom vratom antropoloških koncepta usredotočenog na izuze svakodnevice. Ta je tendencija zapravo jednako banalna kritika ideologije: "ti misliš da se ponadaš sportlancu, ali je du ti pokazati scenarij koji izводи."

Veće pitanje u određenoj mjeri upućuje na tu dihotomiju kad spominjete "divje književnosti, mimetičko i izvedbeno shvaćanje." Mimetičko bi pol bio diskurs koji tvrdi da je otvrio skrivani društveni scenarij. Ono što vi nazivate izvedbenim shvaćanjem bio bi diskurs koji naglašava sam trenutak izvedbe. Upravo sam nezitljivost te opreke želio dovesti u pitanje. No dovesti nazikovanje u pitanje, ne znači negirati da ono postoji. Drugim riječima, kad ste suočen s dva tabora koji tvrde kako se istina izvedbe = ili bilo čega drugoga, što se toga sbe – nalazi na njihovoj strani razdjelnice, nećete se približiti istini nijedni valjanost nadišbe. Naprotiv, upravo je podjela istina.

Dovesti tu dihotomiju u pitanje u određenoj je mjeri zahtijevalo ispitivanje razlike između estetskog i ne-estetskog, ili kako ste vi rekli, "estetska svakodnevnih pokreta" i "koreografije kao umjetničke prakse." Isticanje izvedbenosti estetskoga navelo me da o izvedbi mislim u ograničenijem značenju. U kojoj tvrdim kako je ples služio kao estetski medij koji je najdosljednije nastojao shvatiti umjetnost kao nešto imanentno političko; to jest, kao nešto što svoje političko značenje izvodi iz svog vlastitog statusa prakse, a ne iz prenanaja uz političku ideologiju koja mu logički prethodi i koja je smještala negdje drugdje, izvan umjetnosti. Na ovde mi nije bio cilj suprotstaviti se povijesno okloštalom nazikovanju umjetnosti i života usrejavanjem na kontinuumu koji ih čini nedjeljivima, nego ispitati logiku te razlike. Očim da su recentna proučavanja kulture pokazala povijesnu i društvenu užemljenost diskurzivnih razlika između estetskog i ne-estetskog. Mele, međutim, zabrinjava što takvi prikazi redovito pružaju lokalni primjer logičke pogreške poznate kao peritio principii, stoga što privilegiraju jednu od strane u sporu. Estetsko se uvijek pojavljuje kao nešto određeno parametrima okvornog društvenog diskursa. Odbacujem takvo viđenje.

Zapazio sam kako nijedna estetska forma ne demonstrira bolje tu činjenicu od koreografije – u kojoj se formalni medij ne može apstrahirati od medija kroz koji se subjekti doživljavaju. U pjesni je svaki formalizam kompromisiran činjenicom da je sama subjektivnost utjelovljena – tijelo koje izvodi formalna načela u pjesni je isto tijelo kroz koje se subjekti – tako često metom napada u formalističkim eksperimentima – predstavlja. Šiljno tome, čak i u najrimetičkim plesnim oblicima, tijelo koje skače, skače. Oblik i sadržaj su isprepleteni, ne uslijed neke yeatsovske transoendencije,<sup>2</sup> nego zbog činjenice da bez tijela ne mogu postojati.

2. Misli se na posljednju strofu Yeatsove pjesme "Among School Children":

Labour or blossoming or dancing where  
The body is not brutal to pleasure and  
Nor beauty born out of its own desire,  
Nor blue-eyed wisdom out of the midnight oil.  
O chestnut-tree, great-rooted blossomer,  
Are you the leaf, the blossom or the bole?  
O body swayed to music, O brightening glance,  
How can we know the dancer from the dance?  
Do, now.

Premda je moje područje izvorno književnost, smatrao sam da postoji opasnost u trenutno dominantnoj manji "čitanju" tijela. Želio sam natjerati nekim čitanja da se zapisa ne postoji li drugi modus značenja usmjereni na proizvodnju a ne na referenciju. Umjesto širenja domene episteme čitanja, želio sam je, dakle, dovesti u pitanje okrenuvši se izvedbi. Umjesto da uzmem tekst za model čitanja izvedbe, predlažem da se izvedba shvati kao izazov našem modelu "čitanja tekstova." Dovesti u pitanje status plesne interpretacije stoga što je ona, na kraju krajeva, tvoj, to jest, određena aproksimacijom strategije interpretativnog čitanja, znači naturalizirati činjenicu samog čin čitanja kao ne-metateforičkog, kao hegemonijskog medija proizvodnje značenja. Umjesto da se pitamo što su izvedbene analogije književnih postupaka – npr. što je tjelesna metafora? Kad je gesta izvedbena a ne denotativna? Što je koreografska rečenica? Itd. – želim sam saznati što proučavanje književnosti može naučiti od izvedbe. Proučavanje društvene koreografije podrazumijeva čitanje prema raznovrsnim načinima na koje se značenje proizvodi na područjima estetike i društvenih aktivnosti. Ples, dakle, nije još jedan predmet na koji se mogu projicirati tekstom određena strategija "čitanja"; on je motiv, izazov unutar djelovanja tekstualnosti.

Uzako sam, međutim, ustanovio kako je jednako važno odbaciti i tendenciju koja vuče u suprotnom smjeru – estetiku koja naglašava materijalnost, grubu somatsku prirodu tijela. Vjerujem da se posljednjih godina sve jače javlja nekakav romantizam ne-transoendencije – romantizam tijela, ako hoćete – koji je politički i ideološki vrlo uzemljujući. Nesumnjivo se uvijek iznova javlja u npravama o modernom plesu. Možda kao odgovor na transoendencijsku tendenciju klasičnog plesa – na tendenciju da se izbriše materijalnost tijela, na stru yeatsovu nemogućnost da se plesaču načudi od plesa – moderna je koreografija običavala istici "konkretnost." Kao protustov li reakcija, ta je tendencija sasvim razumljiva, ali svejedno zabrinjavajuća jer iznjevava dialektičku prirodu konkretnoga. Misli



prilagodit na tako grub način smatramo intelektualno nedozrijelom jer od Riechbachovog vremena. "Konkretno" se ne može svesti na materijalno, niti se "stvarno" može svesti na somatsko iskustvo tijela.

Pogledajmo ponovno primjere koje sam naveo: Što je tjelesna metafora? S obzirom na materijalnost semiotičkog procesa izvedbe – ukratko, njegovu utjelovljenost – to je pitanje gotovo besmisleno. Metaforički skok i stvarni skok su isto. Koreografska metafora će uvijek biti katahresa. Promišljati katahresu – što to znači da stol ima "nogu", da uzmemo najjedniji primjer – znači promišljati način na koje retorika služi ne samo u sekundarne ili metaforičke svrhe. Napokon, ako nema "ispravnog" izraza za ono što "neispravno" zovemo "nogom" stola, samo je referencijalnost jolika dovedena u pitanje. Dok metafora daje smisao onome što nalazi, ta katahresa zapravo ostvaruje ono što bismo pretpostavljali da joj prenosi – svoj referent. U tom smislu želim insistirati na statusu društvene koreografije kao katahrese – ona doista jest ono što bismo nazvali. Vjerujem da je tendencija da se apstrakcija postavlja u "konkretnosti" u koreografiji opasna. S jedne strane, ta naša tendencija može navesti da o konkretnom mislimo na nedijalektički ili grubo materijalistički način. Vjerujem da se u arh nekih od najzrelije "apstraktnih" modernih koreografija nalazi romantizam somatskoga. Dok je ideološke pretpostavke baletne tradicije koja je nastojala transcendirati i time izbrisati ljudsko tijelo relativno lako prepoznati, patos "poštenja" koji često prati koreografsko isticanje granica tijela, gresaka u plesu i teškog rada plesača mi se čini još opasnijim. Koreografija nije samo nešto što "radimo" tijelima, nego promišljanje i uprizorenje toga kako tijela "rade" stvari, te promišljanje i uprizorenje rada koji umjetničko djelo izvodi. Društvena koreografija nije usporedna djelovanju društvenih normi i ograničenja, niti im je potpuno podređena. Ona služi – "karakteriistički," moglo bi se reći – tome da ih ostvari.

To nas dovodi do vašeg pitanja o produktivnoj ili poticajnoj funkciji plesa. Drago mi je što ste postavili to pitanje, jer upravo tu funkciju želim istaknuti u svom radu. Ona potpuno nestaje u svakom razmatranju koje prihvata binarnu opreku mimetičkog i izvedbenog. S jedne strane, funkcija estetske sfere je uvijek bila da artikulira mogućnost drukčijeg življenja. Samo postojanje "umjetnosti" svjedoči o nedostatnosti života. Ta je fikcija kao funkcija umjetnosti njegovo određenje. A s druge strane, kako Adorno tvrdi, *Erebnisse sind kein Als Ob*. Iskustvo estetskog je – premda fiktivno – svjedočno iskustvo. U estetici izvedbe, temeljno se nezadovoljstvo onima što jest izvodi unutar toga što jest. Izvedba govori publici: "Što bi bilo kad bi stvari bile ovakve..." – i one na trenutak i jesu takve.

To me dovodi do pitanja posljedica moge reći po koreografiji kao umjetničkoj praksi. Pravo pitanje za koreografiju je, čini mi se, kako raditi s tom realnošću/realnošću tijela što ih koreografija. Pod tim mislim da koreografija traži dijalektičko mijenjanje na način na koji dihotomije koje spominjete to ne čine. Produčavajući studente o prirodi "stvarnog" u izvedbi, često rabim primjer osobe koja sjedi u publici dok osoba koju voli igra ljubavnika ili ljubavnicu u drami na sceni. Ne slažemo od bi-ješe kad nismo ljubili ili ljubljena poljube svog partnera ili partnericu u predstavi. Znamo da se ne ljube kad "stvarno". Ali, naravno, oni upravo to čine. Uane im se dodiruju baš kad kad je grlim svoju ljubvenu. Kad kažemo da se ne ljube "stvarno" mislimo na to da imamo kodove kojima razumijevamo stvarno koje nedostižu čistu materijalnost. Ljube se i ne ljube se izvedba uvijek izvodi a pritom briše svoje vlastite granice.

Nije, dakako, na meni da bilo što propisujem, ali čini mi se da koreografija postaje konzervativna na neke načine. Može prihvatiti podjelu na umjetnost i život, posrati zabavom. Tako postaje, kao bi Marcuse rekao, "afirmativnom." S druge strane, može odbaciti tu podjelu i protestirati. No, u oba je slučaja na djelu neispitano poimanje "stvarnog." Smatram da je funkcija koreografije da to poimanje dovede u pitanje – ne u ime nekog temeljnog shvaćanja stvarnog (koje možemo postojeviti s hipotetičnim pojmom istine, ili s materijalističkom romantizacijom tijela), niti relativizacije koja odbacuje istinu. U plesnim je predstavama istina – možda je stanomodno naglašavati istinosti sadržaj umjetnosti, poput Adorna, ali bez toga nema ni potrebe da se govori o umjetnosti – u prirodi življenja. Možda je to ono što koreografija izvodi, uvijek iznova – vjerenje da je vrijeme istine uvijek futur.

Moderni, dakle, o koreografiji kao "afirmativnoj" praksi, ili "afirmativnoj" izvedbi misli na bezdizovni način, kao o preskriptivnom političkom djelovanju, isticanju problema, proizvodnji istine, makar u vezi s ovim što spominjete. Je li ples danas sposoban za takvo političko djelovanje i koja bi to bila politička platforma?

Za one koji su, poput mene, odgojeni na kritičkoj teoriji Frankfurtske škole, pojam "afirmativnog" je uvijek izvedio dvosmislen s obzirom na estetsku praksu. Marcuse ga rabi u negativnom značenju kad govori o onoj umjetnosti koja prati ne astatu quo. Za je Adorna, međutim, afirmativna vrijednost umjetnosti manje negativno obilježena. *Erebnisse, pilsen on, sind kein Als Ob*. To jest, čak i iskustvo izuzetno utjehe nosi u sebi nagovještaj istinskog iskustva.

Kad je to iskustvo još, da tako kažemo, "utjelovljeno" iskustvo, stvar postaje složenijom. Kako konceptualizirati fizički "nagovještaj" ili natkovati takvo iskustvo od iskustva zbilje? Odgoda implicitna u bezinteresnom fizičkom iskustvu kao da je nemoguća izaberi se plesača. Prijaeriti ćete se da se "be-





Isadora Duncan

zainteresno, " u Kantomu misli, oslanjanje na suživotnost fizičkog postojanja predmeta koji nam pruža zadovoljstvo. Kant koristi primjer slike voda i hodi da se zadovoljstvo koje doživljavamo ne temelji na postojanju u vodi kao nečega što bi gladni promatrač mogao pojesti. Kant razmišlja unutar reprezentacije paradigme, ali prijenos postaje složenije kad prijeđemo u područje ne-representativne estetike. Ako estetsko zadovoljstvo proizlazi iz samog označavanja a ne iz označitelja (iz slike voda a ne iz zamijanja voda), onda se premeti koji ne "mora" postojati za naše iskustvo estetskog zadovoljstva može shvatiti kao sam estetski predmet. Drugim riječima, u prirodi estetskog zadovoljstva ima nečeg samouničavajućeg. Krenemo li korak dalje u područje izvedbene estetike, medij koji omogućuje igru označavanja – tijelo – i medij "receptije" kroz koji se zadovoljstvo može iskusiti – također tijelo – bili bi jedno te isto. Estetski nedostatak "interesa" za postojanje tijela koje pleše kao da podrazumijeva razgrnjanje tijela po kojem je iskustvo moguće. Dakle, valja razlikovno uključiti koncept tijela. To sam pokušao u svom eseju o "Tijelu i somatskom kod Adama" a čini mi se da je to i u središtu Badiouovog predstavljanja događaja.

Badiou uočava taj problem kad govori o afirmativnom kao ostvarenju subjekta koji se ne može svelati na tijelo. Tijelo nije tek trag subjekta – a upravo sam se tendenciji da ga se tako privlače suprostavlja u svojoj kritici trends romanizacije tijela i ponovnog uvođenja neke vrste organiciзма za koje smatram da su politički vrlo uznemirujući. Da li tako shvaćen "afirmativni" aspekt događaja ujedno znači i preokriptivnost je složno pitanje. Na želudi niti kritičari niti podrijeti Badioua – čija razmišljanja o ovoj problematiki nisam dovoljno proučio – instinktivno bih se suprostavio svakoj preokriptivnoj funkciji estetske proizvodnje. Budući da sam se dosta bavio pitanjem fetišističke estetike, bojim se svakog mijenjanja estetike i politike, osim na najizvrsniji način. U najboljem slučaju mogu to prihvatiti u kontekstu probe – namis, proba alternativnih društvenih mogućnosti i formacija. Ta se proba, dakle, može shvatiti u svom francuskom obliku, kao *repetition*, nešto što nije samo usmjereno na budućnost, nego zapravo ponavlja i obnavlja iskustvo. Tekući bi proba ujedno bila oslobađanje mogućnosti i osvlađanje njima. Vraćajući se na Adorovu formulaciju – *Erläbnisse sind kein Als Ob* – mogao bih početi odgovarati na vaše pitanje tako što ću izvedbu shvatiti kao neku vrst inverziju strukture uzvišenoga. Umjesto duhovne funkcije koja subjekt spašava od straha od fizičkog uništenja – imamo tijelo koje sprečava uništenje duha.

Volim o tome malo i u kontekstu Lyotardove rasprave o uzvišenom u avangardi – on tvrdi kako je iskustvo uzvišenoga neke vrste pitanje, pitanje "Događi li se?" Možemo li još uvijek postaviti to pitanje u slučaju utjelovljenog iskustva? U koreografiji začelo znamo, zar ne, "događi li se" ili ne, jer se "to" događa u i kroz naše tijelo? Ili, pa, ne znamo – jer ne znamo što – ili što – bi bio subjekt tog iskustva. Tijelo? "Duh"? To mi se čini jako uzbuđivim u pomaku estetskih pojmovu prema izvedbi – način na koji se uzornost tijela odupire tradicionalnim shvađanjima estetike transcendentnog, a svejedno ponavlja i izvodi putanju uzvišenog iskustva. Drugim riječima, nije više stvar u estetici iskustva koja djeluje s pozicije "duha", ali isto tako ne može biti ni stvar u odbacivanju transcendentnog u ime imanentnog – odlučno ideološkog – tijela.

Naravno, dovođenje u pitanje statusa subjekta nužno dovodi u pitanje mogućnost političkog djelovanja jer dovodi u sumnju status političkog subjekta. Ali tijelo je izrodno preostatak potrebe za političkim djelovanjem. U knjizi *Društvena koreografija* čisto radikujem tvornicu Isadora Duncan da je bol u stopalima što je preostao osjeća u baletu spuran znak estetike i političke "pogrešnosti" od njezinega zaključka da bezbolni ples mora, dakle, biti kulturno i društveno ispravan, ne neki način. U tom koraku od kritičke funkcije bola prema afirmativnoj funkciji bezbolnosti vidim pad u ideologiju. Bolina je estetika, dosti, pogrešno – ali ona i artikuliše to što je pogrešno. Prijed da se kritičke funkcije na bezbolnu estetiku znači prijeći u područje afirmativnog i ideologije, prihvaćajući odjednom preokriptivnu ulogu za estetsku izvedbu. Da se vratim na primjer posljednjeg plesa Nijakoga, u kojem on pada nasikvati stopalo. Njegov je bol, tvrdim, produjvat znanje. – djeno koju tijelo pleše za svoj kulturni prijelaz onaj puk somatskoga. U taj bih mjeri – dao mi je ako to djeluje bijedajući kao oblik političke borbe – izotrio estetiku koja se bavi manje političkim djelovanjem koje je usmjereno onaj nije sama, već nastoji artikuliirati uvjete vlastitog postojanja. Estetska praksa ne bi dakle, pretpostavljala utopijko zamijanje uvjeta u kojima ne bi bilo bola, nego suočavanje s neobjektivnoću bola kao temeljem svakog postojanja – suočavanje subjekta s predmetom, sukob tijela u pokretu u podlogom po kojoj se kreće.

Jedna od najzanimljivijih stvari u vodi a vašom knjigom je da ne dolazi iz konteksta prosvađanja izvedbe, koji prevladava u istraživanju kulturne izvedbe. Kako vidite svoj rad u odnosu na tzv. *performance studies*? Svima mi se vaš prijedlog da se izvedbe shvati kao izazov modelu "čitanja tekstova", ali nisam sasvim siguran niti u njegove metodološke posljedice, niti u njegove stvarnost. Kakve bi, recimo, bile posljedice takvog pristupa po čitanje vaše knjige? Bi li nas to dovelo bliže umjetničkoj praksi ili političkom djelovanju ili...?

Mislim da se pitanje o alternativnim modalima tumačenja koji bi podržavali modele "čitanja" tijela i moj status proučavatelja književnosti mogu povezati. Očito ste u pravu kad ukazuješ kako je konceptualno lakše misliti mogućnost alternative paradigmi pisanja i čitanja koju vlada našim režimom tumačenja nego je provesti u djelo. Možda sam, kao proučavatelj književnosti, više hrio provocirati



nego samerjaveži. No mislim da je neka vrsta pomak prema proučavanju kulture, stavilo neknu vrstu postotivama u tumačenju – pozitivizma u kojem je neka vrsta hipostazirane Povijesti ključ svakog tumačenja. Tome se želim oštro suprotstaviti. Premda je važno oduprijeti se tropima transcendencije koji su imali središnje mjesto u načinu na koji je književni modernizam shvaćao ples, držim da je jednako važno oduprijeti se začinjanju kategorija kao što su rasa, rod, klasa, itd. kao ključnih određivanja našeg tumačenja. Tome se treba oduprijeti ne zato što te kategorije nisu važne, nego zato što to nisu kategorije koje naprosto postoje izvan kulturnih artefakata koje bi trebale tumačiti. Za mene, "revolucionarna" estetika – da upotrijebim dosta izdan pojam – nije ona koja se može prevesti u revolucionarni diskurs političkog, ili u program političke prakse. To za mene nije estetika. Revolucionarna estetika bi bila upravo ona koja onemogućuje takvo prevodenje bez ostataka. Tako često vidimo apsurdne izvedbe kojima je cilj prikaz smrti subjekta – kao da ta smrt već nije ukinula mogućnost takvog jednostavnog "prikaza."

Na određen me način moja nadobudba proučavatelja književnosti stavlja u nepovoljan položaj s obzirom na moj "odnos prema proučavanju izvedbe" jer se taj odnos, mislim, može bolje objasniti s druge dijaloške pozicije, iz perspektive same izvedbe. Svakako mi nije namjera davati upute izvođačima, nego ukazivati na mogućnosti – možda samo teoretske – koje oni onda možda mogu artikulirati. Pisući knjigu, osjećao sam Nijinskoga kao kulturnog "heroja" svoga teksta, ne zbog njegove svjesne reakcije na teorije što ih spominjem u vezi s plesom, nego zbog svoje sposobnosti da davati te teorije. Mislim pritom osobito na to kako mi je Nijinski pomogao da shvatim logiku Percepsive semiotike. Na nekoliko sam mjesta u knjizi pokušao ključne kategorije proučavanja kulture – Nijinski kao kulturna "ikona" moderniteta, na primjer – podvrgnuti analizi iz te perspektive. Što je ikona? Postoji li nešto u strukturi ikone što bi se moglo objasniti na primjeru plesa? Ako je ikona motivirani znak, što nam umijede pokreta može reći o tome? Kao proučavatelj književnosti možemo spremno uočavati trope i motive – motivum – no ne činimo li nasilje nad time što nazivamo motivum – dakle, nad našim vlastitim kritičkim kategorijama – ako ne možemo misliti kako se motivum odnosi pokretu? Takva sam pitanja želio postaviti.

Isprva se može učiniti kako moj otpor izravnoj politizaciji izvedbe odražava nesposobnost da se zamisli subjekt djelovanja. Mislim da to nije točno. Moj rad svakako u prvi plan stavlja kolektivnu prirodu koreografije, ali ne vjerujem niti da se problem subjekta – ključni problem modernizma – može riješiti suprotstavljajući buržoaskog pojedinca kolektivu koji naprosto ponavlja logiku subjekta u uvećanom mjerilu. Kad mislim o pojavama izvedbene proizvodnje subjektivnosti u političkoj sferi, uvijek, na balcon, dolazim do ekstremno-identitarskih primjera. Nancy i Lacoue-Labarthe pišu o tome povodom "mitske" naravi fašizma – pod čime ne misle na vjerovanje u neki sklop brećimo, germanski mitova, nego vjerovanje u moć vjerovanja samog da proizvede subjekt povijesti. Stavljajući, međutim, u prvi plan tijelo, želim naglasiti da nemam vjere u takvo vjerovanje – nemam mitska vjere u samo vjerovanje. Sposobnost mitskog subjekta da sam sebe stvori ex nihilo, iz ponora, onemogućava ovisnost tog subjekta o predmetnom i uželovljenom postojanju. U toj se mjeri objektni – moglo bi se reći "subjektni" – status tijela unutar takvog mišljenja prevladuje. Dok se fašizam u krajnjoj instanci oslanja na tijelo koje transcendiru samo sebe u čistu rasnost, za mene tijelo koje "udara o" stvarnost – da se poslužim Perceivim pojmom za tumačenje rada semiotičkog – postaje "objektan" i u somatskom i u povijesnom smislu. Politički subjekt, za mene, nije niti transcendentni subjekt – čak ni buržoaski subjekt ego psihologije – niti čisto somatsko tijelo koje djeluje iz neke vrste nuzbe ili nekog primordijalnog nagona. Za mene je to njihovo uzajamno djelovanje – subjekt svijestan svoje povijesne predmetnosti kroz medij svoga tijela. Možda ne pidem toliko o subjektima povijesti koliko o njezinim objektima.

Ovaj tekst objavljujemo kao prilag. Prateći projekat dokumenta 12 magistara. Prateće je pozvana da sudjeluje u projektu dokumenta 12 magistara, kolektivnom umjetničkom projektu koji postavlja preko 70 izlazačkih i on-line izlazačkih te drugih medija razno-dokumenta del.

DOCUMENTA  
BRONZINO

2016



# Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics

Andrew Hewitt

Interviewed by: Goran Sergej Pristaj



askings: The key concept and the title of your book is "social choreography" and you use it in relation to both dance and the aesthetic of everyday movement. How do you frame that concept and how is it related to choreography as artistic practice?

**Andrew Hewitt:** My methodology of "social choreography" is rooted in an attempt to think the aesthetic as it operates at the very base of social experience. I use the term social choreography to denote a tradition of thinking about social order that derives its ideal from the aesthetic realm and seeks to install that order directly at the level of the body. In its most explicit form, this tradition has observed the dynamic choreographic configurations produced in dance and sought to apply those forms to the broader social and political sphere. Accordingly, such social choreographies ascribe a fundamental role to the aesthetic in its formulation of the political. Attempting to reconnect to a more radical sense of the aesthetic as something rooted in bodily experience, I further use the category of social choreography as a way of examining how the aesthetic is not purely superstructural, purely ideological. I do not claim that aesthetic forms do not reflect ideological positions; clearly they can and do. But they do not only reflect. My claim, instead, is that choreography designates a sliding or gray zone where discourse meets practice – a zone in which it was possible for an emerging bourgeois public sphere to work on and redefine the boundaries of aesthetics and politics.

This argument for the centrality of the aesthetic to the elaboration of social configurations places the critical project of social choreography in opposition to two alternative approaches to the consideration of dance. If the most obvious polemic is against that critical tradition that takes dance as a physical experience of metaphysical transcendence – i.e. against a vocabulary developed in Symbolist and aestheticist writings of the late nineteenth century – this study no less resolutely resists any reduction to the specific social "determinants" of dance, such as race, gender, or class. My argument will not be that these categories do not hold with respect to social choreography, but that in both the practice of choreography and in the critical discourses it generated, such categories were themselves being rehearsed and refined. The aesthetic thus functions in this study neither as a quasi-metaphysical realm separate from the socio-historical, nor as a practice that can be fully explained in terms of socio-historical analysis.

I began the book – as a literary critic – with the desire to challenge the traditional literary tropes of transcendence that have dogged scholarly studies of dance by literary critics. Obviously, dance has a privileged place in the pantheon of modernism. The prevailing modernist paradigm for thinking dance – inaugurated by the Romantics and carried through by the late nineteenth-century aestheticists – has consistently privileged the philosophical, aesthetic, and even religious question of individual "grace" over the politics of social choreography. By looking at choreography as the disposition of bodies in space, I wished to examine a more "lateral" transcendence. Indeed, as I point out in the book, early Enlightenment political theory often – as in Hobbes – took the freedom of bodies to move through space as the very basis of political freedom. To choreograph that movement is always to invoke such notions.

What I am calling "choreography" is not just a way of thinking about social order; it has also been a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics. Aesthetic dance – and here we encounter the importance of the performative within our notion of social choreography – functions as a space in which social possibilities are both rehearsed and performed. Consequently, choreography as an intrinsically performative aesthetic form cannot simply be identified with "the aesthetic" and set in opposition to the category of "the political" that it either tropes or pre-determines. In the bourgeois era, I argue that choreography has provided a discursive realm for articulating and working out the shifting, moving relation of aesthetics to politics.

**Abstraction in choreography is always related to a "concreteness" of the movement – the more concrete (less gestural) the movement is, the more abstract it becomes. In your book you put an emphasis on abstraction as a distillation of social formations. If we are thinking about abstraction between two poles of understanding: mimetic and performative, it seems that we are still missing one aspect and this is productive or poetic...**

On the question of the "concrete" in dance, I think your question raises some important issues. I think it is most helpful to understand the concrete in its curious Hegelian formation. "A true concrete," Hegel argues, "involves Being and Essence, and the total wealth of these two spheres with them." Logic § 160 Note. In other words, the concrete is not something we should simply oppose to the abstract, but rather the instance in which something "essential" is revealed as dependent on its accidental occurrence. In my book, I work with the semiotics of Peirce to get at this problem by insisting upon the materiality of the signifier. Dance, as an aesthetic form, strikes me as the best example of this materiality – which is dynamic and dialectical rather than merely material and static. Thus, to think between "two poles of understanding: mimetic and performative" is to think undialectically. What dance allows us to perceive is that even the most mimetic forms of signification are, if you like, dependent upon their being performed. My favorite example from the book is Nijinsky's final dance at the Suvretta House, where he claims to perform and explore the guilt of Europe



Tombstone of Vaslav Nijinsky / Надгробні споруди  
Васлава Ніжинського



at the First World War. It is only when he falls and injures himself – that is, only when he performs an aesthetic lapse – that his aesthetic self is actualized. Peirce talks of the materiality of the signifier as “knocking against” something – i.e. against the realities and contingencies of existence. That is what happens here – when Nijinsky “knocks against” the hard floor and injures himself, he does not break the semiotic code, he enables it. I see this moment – the “fall” into the realms of physical existence, if you like – as a concrete moment in the Hegelian sense. It is a moment in which the reliance of abstract signifiers at the moment of their physical performance is revealed. The “accident” of Nijinsky’s fall reveals itself as essential to the work his dance is to perform.

In terms of its engagement with current critical trends, the concept of social choreography marks my response to certain equivocations in the recent critical emphasis placed on the question of performativity. I felt that much that was interesting in this concept in the work of Judith Butler had subsequently been lost as a result of the term’s popularization in two diametrically opposed directions. On the one hand, there was what I would call the “judic” tendency, according to which all identity is performance, all so-called “essentialism” is reactionary, etc. This tendency struck me as a banal and rather naïve celebration of some form of postmodern freedom. On the other hand, there was a tendency to stress the resisted nature of a performance and stress the unfreedom inherent in so many of our actions and interactions. Performativity became, here, a sort of anthropological concept focused on everyday rituals. This tendency lent itself to a form of critique of ideology no less banal than its counterpart: “you think you are just acting spontaneously, but look, let me show you the script.”

To some extent, your questions hint at this dichotomy when you speak of “two poles of understanding: mimetic and performative.” The “mimetic” polarity would be that discourse that claimed to uncover a hidden social script. What you term the performative would be that which stressed the moment of performance itself. It was the inevitability of this polarity that I wished to question. One questions this distinction, however, not by denying it. In other words, faced with two camps effectively arguing that the truth of performativity – or anything else, for that matter – lies on their side of the divide, one does not get any closer to the truth by denying the validity of the divide. Quite the opposite, the split is the truth.

To question this dichotomy also, to some extent, required questioning the distinction of aesthetic and non-aesthetic or, as you put it, the “aesthetic of everyday movement” and “choreography as artistic practice.” In stressing the notion of the performativity of the aesthetic I was led to think about performance in the more limited sense. My argument in the book is that dance has served as the aesthetic medium that most consistently sought to understand art as something immanently political; that is, as something that derives its political significance from its own status as *praxis* rather than from its adherence to a logically prior political ideology located elsewhere, outside art. Again, the aim is not to respond to an historically ossified distinction between life and art by insisting upon a continuum that renders them inseparable, but to examine the logic of the distinction.

I think that recent work in cultural studies has gone a long way to demonstrate the historically and socially grounded nature of discursive distinctions between the aesthetic and the non-aesthetic. My concern, however, is that such accounts afford a classic *petitio principii* by privileging one side of the debate. The aesthetic always appears as something determined within the parameters of a framing social discourse. I reject this.

It struck me that no aesthetic form better demonstrated this fact than choreography – where the formal medium cannot be abstracted from the medium through which subjects experience themselves. All formalism in dance is compromised by the fact that subjectivity is itself embodied – the body that enacts formal principles in dance is the same body through which the subject – so often under attack in formalist experimentation – presents itself. Similarly, even in the most mimetic of dance forms, the body that leaps leaps. Form and content are entangled not by virtue of some Yeatsian transcendence, but by virtue of the fact that without the body, they cannot exist.

Though coming from literature myself, I felt that there was a danger in the current mania for “reading” the body. I wished to trouble the regime of reading to ask whether there were not other modes of signification that were oriented toward production rather than reference. Rather than extending the realm of an episteme of reading, I wished to challenge it by turning to performance. Rather than taking text as a model for reading performance, I propose taking performance instead as a challenge to our model of “reading texts.” To question the status of a dance-interpretation on the grounds that it is, after all, a trope, a certain approximation of interpretive reading strategies, is to naturalize the act of reading itself as non-metaphoric, as the hegemonic medium for the production of meaning. Instead of asking what the performance analogues of literary techniques would be – e.g. What is a bodily metaphor? When is a posture performative rather than denotative? What is a choreographic sentence? etc. – I wished to ask what literary studies might learn from performance itself. A study of social choreography entails opening us up to the many different ways in which meaning is produced in both aesthetic and social arenas. Dance, then, is not simply another object onto which text-based “reading” strategies can be projected; it is a motif, a challenge internal to the operation of textuality.



soon, however, I found it equally important to reject a tendency that pulled in the opposite direction – an aesthetic that stressed materiality, the brute somatic nature of the body. I believe that a romanticism of non-transcendence – a romanticism of the body, if you will, and one that is most troubling politically and ideologically – has emerged ever more insistently in recent years. One certainly encounters it in discussions of modern dance again and again. Perhaps in response to transcendental tendencies in classical dance – the tendency to efface the materiality of the body, the old Yeatsian impossibility of telling the dancer from the dance – modern choreography has tended toward what you call “concreteness.” As an antidote or reaction, this tendency is quite understandable, but nevertheless troubling for the ways it introduces the dialectical nature of the concrete. Not since the days of Fauriel has it been intellectually respectable to think of materiality in such brute terms. The “concrete” cannot be reduced to the material, nor the “real” to the merely somatic experiences of a body.

Let us re-examine one of the examples I just gave; What is a bodily metaphor? Given the materiality of the aesthetic process in performance – in short, its embodiedness – this question becomes almost consensual. A metaphorical leap and an actual leap are one and the same. A choreographic metaphor would always be of the nature of a catachresis. To reflect on catachresis – on what it means to speak of the “leg” of a table, to take the most common example – is to reflect on the ways in which rhetoric serves not only secondary, or metaphoric functions. If there is, after all, no “proper” term for what we “improperly” refer to as a table’s “leg,” the very referentiality of language itself comes into question. Whereas metaphor makes sense out of what it finds, this catachresis actually brings into being what we might ordinarily presume to have preceded it – its referent. This is the sense in which I want to insist upon the status of social choreography as catachresis – it really is the thing it wishes to signify. I believe that the tendency to identify abstraction with “concreteness” in choreography is dangerous. On the one hand, this tendency might lead us to think of the concrete in rather undialectical and crudely materialist terms. I believe that there is a romanticism of the somatic at the heart of some of the most rigorously “abstract” modern choreographies. Whereas it is easy to identify the ideological underpinnings of a balletic tradition that sought to transcend and, effectively, efface the human body, the pathos of “honesty” that so often accompanies the choreographic foregrounding of the body’s limits, lapses and sheer hard work in dance strikes me as even more disingenuous. Choreography is not just another of the things we “do” to bodies, but a reflection on – and enactment of – how bodies “do” things, and on the work that the work of art performs. Social choreography exists not parallel to the operation of social norms and strictures, nor is it entirely subject to those strictures. It serves – “catachrestically,” we might say – to bring them into being.

This brings us to your concern about the productive or poetic function of dance. I am glad you pose this question, because it is precisely this function that I wish to privilege in my study. It is entirely lost within any consideration that accepts the binaries of mimetic and performative as you set them out. On the one hand, the function of the aesthetic sphere has always been to articulate the possibility of another way of life. The mere existence of “art” testifies to the insufficiency of life. The fictive function of art is its determinant. Yet on the other hand, as Adorno insists, “*Erlebnisse sind kein Als Ob.*” The experience of the aesthetic is – for all that it is fictive – no less an experience. In aesthetic performance, a fundamental dissatisfaction with what is played out within what is. A performance indicates to the audience “what if things were this way...” – and for a moment they are.

This really brings me to the question of the implications of my work for choreography as artistic practice. The question for a choreographer, it seems to me, is how to work with this reality/freely of the bodies/she choreographs. By this I mean that choreography obliges us to dialectical thinking in ways that the useful dichotomies you rightly outline do not. When teaching students about the nature of “the real” in performance, I often use the example of sitting in the audience of a play in which one’s lover is playing the romantic lead. We do not jump up in outrage when our beloved looks lips with his or her romantic counterpart in the play. We know that they are not “really” kissing. But, of course, they are. Lips touch lips as they do when I embrace my beloved. What we mean when we say that they are not “really” kissing is that we have codes for understanding the real that transcend mere materiality. They are kissing and they are not: performance always performs yet evades its own boundaries.

It is not my place to prescribe in any way at all, of course, but it seems to me that choreography becomes essentially conservative in one of many ways. It might accept the division of art and life, become mere divertimento. In this sense it becomes what Marcuse would call “affirmative.” On the other hand, it might reject that division and protest. In both cases, however, there is an unquestioned operative understanding of what is “real” at work. It is the function of choreography, I believe, to question that understanding – not in the name of a more fundamental notion of the real (a notion we might identify with hypostatized notions of truth, or with the materialist romance of the body), nor through some relativizing gesture that would reject truth outright. In dance productions, truth – and perhaps it seems old-fashioned to insist upon the truth content of art, as Adorno does, but without it, there is no need to talk of art – is of the nature of an event. Perhaps this is what choreography performs and re-performs – the belief that the truth is written in the future tense.





Vaslav Nijinsky as Veyou in the ballet "The Tale of the Tale," St. Petersburg, Russia, 1905. / Vaslav Nijinsky: Veyou in the ballet "The Tale of the Tale," St. Petersburg, Russia, 1905.

But then we could think about choreography as being an "affirmative" practice, or "affirmative" performance more in Badiouian terms, as prescriptive political action, as the founding of an issue, the production of truth, at least for this moment that you mention above. Do you think that dance is capable of this political action today and what would be its political agenda?

For those such as I schooled in the critical theory of the Frankfurt School, the term "affirmative" has always been highly ambiguous with regard to aesthetic practice. Marcuse uses the term in a negative sense when speaking of art as a palliative, as something that "says yes" to the status quo. For Adorno, though, the affirmative value of art is, perhaps, less negative. "Erliebniß," he writes, "and kein Ala Qb." In other words, even the experience of an illusory consolation nevertheless bears within itself a premonition of true experience.

When this experience is, as it were, an "embodied" experience, however, the situation becomes more complex. How can we conceptualize a physical "premonition" or differentiate such an experience from an experience of the actual. The deferral implicit in a disinterested physical experience would seem to be impossible (at least, for the dancer). You will recall that "disinterested," in the Kantian sense, relies upon the superfluity of the physical existence of the object from which we derive pleasure. He uses the example of a painting of a piece of fruit and argues that the pleasure we derive does not rely upon the existence of the fruit itself as something a hungry viewer could eat. Kant argues here from within a representational paradigm, but the question becomes more complex once one moves into the realm of a non-representational aesthetic. If aesthetic pleasure is derived from the signification itself rather than from its signified from the painting of the fruit rather than from an imagining of the fruit itself, the object that does not "need" to exist for our experience of aesthetic pleasure could then be construed as the aesthetic object itself. In other words, there is something self-destructive in the nature of aesthetic pleasure. Moving one step further into the realm of a performative aesthetic, the medium that makes possible the play of signification – the body – and the medium of "reception" through which pleasure can be experienced – likewise, the body – would seem to be one. An aesthetic lack of "interest" in the existence of the body that dances seems to entail a concomitant dissolution of the body that experiences. Clearly, then, it seems that our concept of body needs some differentiation. I attempt such a differentiation elsewhere in an essay on "Body and Soma in Adorno" and it seems to be something that is central to Badiou's presentation of the event.

Badiou seems attuned to the problem when he discusses the affirmative in terms of the bringing into being of a subject that is not reducible to the body. The body is not simply the trace of the subject – and the tendency to portray it as such is precisely that which I have been opposing in my criticism of a trend toward the romanticization of the body and the reinstating of a kind of organismism that I find politically very troubling. Now whether or not one thinks this "affirmative" aspect of the event in terms of a prescription is a vexing question. Without wanting to either critique or support Badiou – whose thoughts on the matter I have not examined well enough – I would tend by instinct to resist any prescriptive function for aesthetic production. Having worked extensively in the past on the question of fascist aesthetics, I am wary of any attempt to mix aesthetics and politics in anything but the most mediated of fashions. At best I might think in terms of rehearsal – that is, the rehearsal of alternative social possibilities and formations. That rehearsal, moreover, might itself be thought in terms of the French *répétition* as something that is not merely future-oriented, but in fact repeats and re-runs experiences. Such a rehearsal would be both the freeing up of possibilities and the mastering of them. Returning to Adorno's formulation – "Erliebniß und kein Ala Qb" – I might begin to answer your question by seeing in performance a sort of inversion of the structure of the sublime. Instead of a spiritual faculty rescuing the subject from a fear of physical annihilation – we have the body forestalling the annihilation of the spirit.

I like to think of this in terms of Lyotard's discussion of the sublime in the avant-garde, where he claims that the sublime experience is a question of sorts, the question "Is it happening?" Can we still ask this question with respect to an embodied experience? Surely we know in choreography, don't we, whether or not "it is happening", since "it" is happening in and through our own body? Well no, we do not – for what we do not know is who – or what – the subject of that experience would be. The body? The "spirit"? This is what I see as so exciting about a shift to performative notions of the aesthetic – the way in which the persistence of the body resists traditional notions of aesthetic transcendence, but nevertheless repeats and rehearses the trajectory of sublime experience. In other words, it is no longer a question in aesthetic experience of operating from the position of a "spirit", but nor can it be a question of ditching the transcendent in the name of an immanent – and resolutely ideological – body.

Of course, questioning the status of the subject necessarily questions the possibility of political action since it brings into doubt the status of the political agent. But the body serves at the same time as the reminder of the need for political action. In *Social Choreography* I draw a distinction between Isadora Duncan's claim that the pain inflicted on the dancer's feet in ballet is a sure marker of its aesthetic and political "wrongness" and her subsequent assumption that a painless dance must,



Therefore, be culturally and socially sign- something. In the move from the critical function of pain to the affirmative function of painlessness, I see the slip into ideology. A painful aesthetic is, indeed, wrong – but it also articulates that wrong. To move beyond this critical function to a painless aesthetic is to move into the realm of the affirmative and of ideology, by embracing too prescriptive a role for aesthetic performance itself. To take up again the example of Nijinsky's final dance, in which he falls and bloodies his foot. His pain, I argue, is the prerequisite of significance – the price the body pays for its cultural passage beyond the realm of mere soma. To this extent – and I am sorry if it seems rather isolated as a form of politics – I would envisage an aesthetic that concerns itself less with a political action to be projected elsewhere, beyond itself, but that seeks instead to articulate fully the preconditions of its own existence. Aesthetic practice would, therefore, entail not the utopian imagination of a condition in which pain would be absent, but a confrontation with pain's inevitability as the very ground of all existence – the subject's confrontation with the object, the clash of the body in motion and the ground across which it moves.

One of the most interesting facts about your book is that it does not come from a performance studies context which dominates in the research of cultural performance. How do you see your work in relation to performance studies? I like your proposal of "taking performance as a challenge to our model of "reading texts"" very much, but I'm still not completely sure of its real methodological consequences or its reality. How would the results of this challenge, for example, look in the reading of your own book? Would it bring us to more artistic practice or political action or...?

As to the questions regarding alternative modes of interpretation that would undercut models of "reading" the body and touching upon my own status as a literary scholar, I think the two can be treated together. You are clearly right when you indicate that it is conceptually easier to think of the possibility to an alternative to the paradigm of writing and reading that governs our regime of interpretation than it is to enact one. Perhaps, as a literary scholar, I intended a provocation more than a positive indication. However, my sense is that recent shifts toward cultural studies have tended to install a form of positivism in interpretation – a positivism in which some kind of hypostatized History serves as the key to all interpretation. I very much wish to resist this. While it is clearly important to resist the glib tropes of transcendence as central to literary modernism's understanding of dance, it is equally important, I think, to resist the invocation of categories such as race, gender, class etc. as the key determinants of our interpretation. We should resist not because such categories are not important, but because they are categories that do not simply exist externally to the cultural artifacts they are called to explain. For me, a "revolutionary" aesthetic – if I may invoke a rather overused notion – is not one that can be somehow translated back into a revolutionary discourse of the political, or into a program of political practice. This is not, for me, the status of the aesthetic. A revolutionary aesthetic would be one that scrambles the possibility of any such one-to-one translation. How often does one encounter the absurdity of performances that have as their aim the representation of the death of the subject – as if that death had not already taken with it the possibility of any such simplistic "representation."

In a sense, my training in literary studies puts me at something of a disadvantage in talking about my "relation to performance studies" because that relation, I think, might be better explicated from the other side of the dialogue, from the perspective of performance itself. It is certainly not my aim to offer prescriptions to performers, but to raise possibilities – perhaps in the realm of theory only – that they themselves might then articulate. In writing the book, I felt very strongly that Nijinsky served as the cultural "hero" of my text, not for his conscious response to the theories I invoke to talk of dance, but for his ability to shed light on those theories. In particular, I think of the ways in which Nijinsky helped me understand the logic of the semiotic of Peirce for example. At several points in the book, I sought to take up key organizing categories of cultural studies – Nijinsky as a cultural "icon" of modernity, for example – and to subject the categories themselves to scrutiny from that perspective. What is an icon? Is there something in the structure of the icon that can be elucidated with specific reference to dance? If an icon is a motivated sign, what does the art of motion have to say about it? As a literary scholar, one might be alert to tropes and motifs – to the motum – but are we doing violence to the motum – that is, to our own critical categories – if we cannot think of its relation to motion? These are the kinds of question I sought to pose.

It might seem at first sight that my resistance to a direct politicization of the performative reflects a failure to conceive of agency with regard to action. I do not think this is the case, however. Certainly, my work foregrounds the collective nature of choreography, but I do not believe either that the problem of the subject – the problem of modernism, par excellence – can be solved by opposing the bourgeois individual to a collective that simply replicates the logic of the subject on a grand scale. When I try to think of instances of the performative production of subjectivity within the political realm, unfortunately, I arrive again and again at examples from the far right. Nancy and Lacoue-Labarthe talk of this when they discuss the "mythic" quality of fascism – by which they mean not the belief in a specific set of (for example, Germanic) myths, but a belief in the power of belief itself to produce a subject of history. By foregrounding the body, however, I wish to stress that I have no



faith in such belief – no mythic belief in belief itself. The ability of the mythic subject to conjure itself – as nihilo – from the abyss, is frustrated by the reliance of that subject upon an objective and embodied existence. To this extent, the objective – one might even say “object” – status of the body within such thinking is transvalued. Whereas fascism relies eventually on a body that transcends itself into pure raciality, for me the body that “knocks up against” reality – to use Peirce’s term for explaining the work of the semiotic – becomes “objective” in both a somatic and historical sense. The political agent, for me, is neither the transcendental subject, or even just the bourgeois subject of ego psychology, nor is it a purely somatic body that acts from some form of urge or untrammeled pre-social drive. It is the one operating through the other – the subject aware of its historical objectivity through the medium of its body. I write, perhaps, not of history’s subjects, but of its objects.

This article is published as Fatale’s contribution to *documenta 12* magazine. Fatale has been invited to participate in *documenta 12* magazine, a collective editorial project linking worldwide over 10 print and on-line periodicals, as well as other media [www.documenta.de/](http://www.documenta.de/).

documenta  
12/12/12

*Fatale*



# Izvedbene partiture

Zlatan Dumančić





PUT ODRICANJA OD SVIJETA – HRVATSKI KATOLIČKI STALIŠI (200 OBITELJI), LATINSKO-AMERIČKI TIP PIRAMIDALNIH NARKOKARTELA.

PUT USAVRŠAVANJA SVIJETA – NJEMAČKO/JAPANSKO INCESTUALNO VLASNIŠTVO KORPORACIJA I BANAKA.

PUT SNAJLJEPA PRIVIDNOST – AMERIČKA VLASNIČKA DEMOKRACIJA I DIKTIČARSTVO.

ZBILJU TREBA PRIGUŠITI ZANOSEĆI SE BUSTAVIM MAŠTANJIMA.  
OPORTUNIZAM JE UNIVERZALNO PRAVILO PO KOJEM ŽIVJE MARJINE PA JE MUČKA JEDINI OBLIKOVNI PRINCIP ZBILJE VEĆINE.  
DA BI SVIJET BIO NA PRAVOM PUTU PREMA SLOBODI, KULTURI I BLAGOSTANJU, POTREBNA JE ROOSEVELTOVSKA ODLUČNOST I MOĆ, IZMEĐU STVARNOSTI I SNA.

#### “ČEŠNJA ZA LJEPŠIM ŽIVOTOM” UMJETNOST PONAŠANJA

GOBLENISTICA I KAPETAN UJASMINKA NITRIĆ I ZLATAN DUMANIĆ

UMJETNIK-POSLODAVAC TREBA POTICATI DRUŠTVO-POSLOPRIMCA DA MISLI I TAKO POŽELI POTRČATI ISPOD DUGE, A NE ISTICATI NARODNU MUĐOST – “BIT ĆE ŠTO BUDEI”.

#### OSJEĆANKE!

PRIPREMITE MI GLAVE OPREMLJENE SVIM ŠTO JE POTREBNO ZA SLUŽBU KULTURI, A PRI TOM VALJA, BIRAJUĆI I ODABIRUĆI, PRIBAVITI SVE ŠTO SE NAJVIŠE BUDE ŽELJELO, I VRUĐAN NAKIT.

STRIŽEM POSEBNIM ŠKARAMA KOJE AUTOMATSKI ZATVARAJU REZ NA OŠIŠANOJ VLASI KOJI SE INAČE PRIRODNO ZATVARA SAM NAKON PAR DANA, SAMO U TIH PAR DANA U VLAS MOŽE PRODRUŽETI NEČISTOĆA ILI ZRAK, ŠTO UZROKUJE LOMLJENJE. DOWEO SAM DO SAVRŠENSTVA TEHNIKU ŠIŠANJA KOJA SE TEMELJI NA JEDNOM POTEZU: PRVO ČEŠLIJAM I PRSTIMA ZAHVAĆAM DULJU KOŠU I NAKON JEDNOG, JEDINOG REZA ONA SE RASPE U SAVRŠENU FRIZURU. UMJETNIČKE PUNDE IZRADUJEM POMOĆU POSEBNIH KLAMERICA – SPAJALICA ZA NEKOLIKO TRENUKATA. KRATKOROČNA GLAMURIZNA VEČERNJA FRIZURA JE KULTURNI PROIZVOD, ISPLATIVI INVESTICIJA I TRAJNO BERVIO.

OPĆE PRLIKE, DOMOVINA U DUŽNIČKOM ROPSTVU, INSTITUT EKSTENZIVNOG ODUZIMANJA IMOVINE, NEDOVOLJNA DRUŠTVENA AKTIVNOST I SNAGE KOJE RADE SA ŽENAMA, POLUPISMENOST, BROJ ŽENA OBOLJELIH OD KARCINOMA DOJKE U POSLJEDNJIH 10 GODINA POVEĆAN ČAK ZA 900 POSTO, DJELOVANJE REAKCIONARNIH ELEMENATA, A POSEBNO BANAKA, KLERI, STRANAKA, SPONZORUŠA, HAJDUKOVAČA I MARJULOLOGA, FAKTORI SU KOJI U POJEDINIM SREDINAMA UVJETUJU AKTIVNOST I STUPANJE ORGANIZIRANOSTI ŽENA. NAJKAŠNIJE DO KRAJA IDUĆE TURISTIČKE SEZONE HRVATSKA BI TREBALA DOBITI BAZU PODATAKA O ŽENAMA POKRIVAJUĆI 36 GODINA KOJA BI BILA DOSTUPNA SVIM TULJIMA KOJA SUDJELUJU U ČISTKI RUŽNOĆE. PRIKUPLJENI I ANALIZIRANI PODACI, KAKO STOJI U PLANU, MORAJU BITI PROMPTNO DOSTUPNI ZA POTREBE ISTRAŽE I SUDBENOG PROČONA NA NACIONALNOJ RAZINI, ALI I ZA RAZMJENE S DRUGIM TURISTIČKIM DRŽAVAMA.

#### AKCIJA ZLATANA DUMANIĆA: “ŠTO TISUĆA ŽENA NA VRHU MOSORA ”

U GODINI KALORIJSKOG OGRANIČAVANJA, LJEP I IZUZETNO PRIJATAN DAN POGODOVAT ĆE DA SE VEĆINA UČESNICA POJNE BAREM DO PLANINARSKOG DOMA “UMBERTO GIROMETTA” (900 m.n.v.) NA SAMOM VRHU (1330 m.n.v.) OČEKUJE SE VIŠE OD DESET TISUĆA ŽENA. U SVRHU REALIZACIJE AKCIJE U SITNOJ GONJEM 08. MARTA 2005. SAZVAN JE PLENJUM ANTI-LIBERALISTIČKOG FRONTA ŽENA: PRIPREME ZA KONGRES ŽENA HRVATSKE I OKRUŽNU KONFERENCIJU AFŽ ZA PODRUČJE SREDNJE DALMACIJE.

ŽENE ĆE SE ANGAŽIRATI U SPROVOĐENJU MOBILIZACIJE, RADU NA OBUSTAVI VRAĆANJA DUGOVA I U PROLIJETNIM RADOVIMA, ONE ĆE BITI OSNOVNA RADNA SNAGA, JER POTREBE POLJOPRIVREDE DALEKO PRELAŽE POSTOJEĆU MUŠKU RADNU SNAGU, KOJA JE NAPOSREJETKU FOKUSIRANA AFJEKTIVNIM RADOM KOJI PROIZVODI IDEJE, SIMBOLE, SVETKOVINE, KODOVE, TEKSTOVE, LINGVISTIČKE FIGURE, SUKE I ŽENSKJE OPELE. S JEDNE STRANE, TE EMOCIVE I ODNOSNE S DRUGE STRANE. NA PLENUMU ĆE SE DUELITI ZNAČKE SA LIKOM JUPITRA, GARA DIKUA, MARKANTUNA DE DOMINISA I NESTORA MARINA TE KLIJČICE SA TEKSTOM AFŽ ZAKLETVE:



U IME NAPAČENOG NARODA, ZAKLINJEM SE DA ČU SE  
BORITI PROTIV NEOLIBERALISTIČKOG OKUPATORA I  
NJIHOVIH SLUGU, ZA SLOBODU SVOG NEZAPOSLENOG  
NARODA I DATI SVE SVOJE SNAGE, A AKO USTREBA I ŽIVOT.



**2004., Rijeka, Palach, "SVE SU STVARI PUNE JUPITERA"**

DA JE PRAŠINA BRAŠNO, JELI BISMO SVAKI DAN FRITULE. KLEPTOKRAČA JE ZASLUŽNA  
ŠTO NAM JE SKUČEN DRUŠTVENI PROSTOR, KAKO JE NJOME SRETAN ŽIVOT NEMOGUĆ,  
NAJVIŠE ŠTO JOJ PREOSTAJE JE HAJDUČKI ŽIVOT – KRASTI NOVAC OD STANOVNIŠTVA, TO  
SVEOPĆE POLITIČKO POMIRENJE SVIH SILNICA U IME NADPOLITIČKOG OLJA, RJEŠENJE JE  
U SURADNJI MEĐU NEJEDNAKIM KOLONIZIRANIM ŽIVOTIMA, ANYTHING SEEMS GOOD, JEBALA  
MARE SOLDATA, DAVNO MI JE PUJEVALA MORIA ORFEEI U ZLATNOJ KOČLI.

**2005., Split, Katedra/Ala Sv. Duja = mauzolej Dikledijsana Aureliusa Zlatana**

INKRUSTACIJE ISKAKAČUJE U OTVORENI GROS OB. LEONARDI, vjekovna krvna osveta  
Venecijanaca – DURMANO FOSCOLO VS. LEONI  
UMJETNIK-GANGSTER KOJI ČJENI PRIVILEGIJE VIŠE OD NAČELA UBRZO GUBI OBOJE.  
REALITY-SWITCHING. BILO KAKAV PUČANJ U PRAPRODNU SNAGU LJUDSKJE DOBROTE, U  
VEDRINU KAD NEPOSREDNU DOBIT – MORA BITI BRISAN, ZABORAV NIJE NEŠTO DO ČEGA  
SE LAKO DOLAZI KAKO SE SJEĆATI? ŽIVOT I SMRT SU JEDNO DRUGOME, A U NEŽIVLJENJU  
NEMA NIČEG STRAŠNOG. ZAŠTO ONDA POSTOJIM KAO UMJETNIK?

**2005., Batina, "DUPLO SRCE JE SAKRIVENO"**

DVA SRCA I JEDNA LOVAČKA KUŽINA, ILI JEDNO SRCE I DVI RAZUČITE KUŽINE I PITANJE JE  
SAD?  
OBLIKOVNI PRINCIP ZBILJE JE MUČKA I SUTRA JE NOVI DAN – ZAJEDNIČKO RUBLJE U  
STROJU ZA PRANJE, PICINA DLAKA NA ZRNU GRAŠKA,  
ŽENE PODNOSE BOL, ALI NE SVRBEŽ, A MUŠKARCI NAZADUJU KAKO CIVILIZACIJA  
NAPREĐUJE. NAŠA TIJELA, BIOLOŠKA RAČUNALA, SU UGODNO ISPLATIVI KAPITALISTIČKI ILI  
NEISPLATIVI HUMANISTIČKI, TKO TO ZNA?

**2006., Split, GHETTO KLUB, "NIJE DUGO OSTALA ZBUNJENA"**

MOJE SU ŽENE – MODELI BILE TAKO LJEPE DA SU SE PO 5-6 PUTA UDAVALE, I ZATO MI  
SE DANAS PIŠAUJU U GEPEK SINOVIMA, A ZABORAVLJAJU DA MI JE SVAKA IZLILA SVOJU  
MATERNICU U EPOKSIDNU SMOLU. DAO SAM IM GANG-UMJETNOST KAKO NE BI OSTALE  
BEZ ILUZIJE.  
NO RASKALAŠENI ŽIVOT OSTAVIO JE TRAGA NA MENI, JER SAM SE UDALJIO OD MLADIH  
SVAŠTIKA I NJIHOVIH BEBA.

**2006., Split, GHETTO KLUB, "POUČJOTI MI NE DAJU..."**

OVOLJE JE PRIVJETSTVENO NEOBICHAN NAČIN NA KOJI SE KORISTI DIREKTNI ŽVUK A NE NJEGOV  
SADRŽAJ. JEZIK JE SVEDEN NA SVOJU FUNKCIJU SREDSTVA KOMUNIKACIJE: REČENICE  
I RUEČI SU RASČLANJENE DO NERAZUMIJEVANJA. ONDA SE PONOVNO PRESLAĐUJU  
U SKLADBU SA GLAZBENIM UZDORCIMA. IZJELI: REČENICA POSTAJU GRAMATIČKE  
KOMPONENTE JEDNE NOVE OPTIČKE/AUDITIVNE SINTAKSE. ČJA DEMONSTRACIJA NIJE... PO  
JEDNOJ JEDINOJ KLJUČNOJ RUEČI "KROKODILINE", PRIČE O ISTINI, SVI ZAKLJUČUJU DA JE  
MOJ TEKST NAPISAO KRIJEŽA.  
ŽENE SU ZAVEDENE JER "RUEČI OD MOĆI" IZGOVARA VELIKI POGODLJAZ.

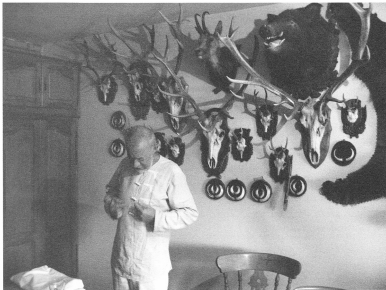
**2007., Rijeka, Mali salon MMSU, "UMJETNIKA JE ZABRANJENO ŠTIPATI"**

GANG UMJETNIK ISCUDEEN OD ŽENSKOG RODA, FINANCIJSKI PROPAD, NOSI CRNU KOŽNU  
JAKETU, BIJELU MEDICIN, ORTOZU I UMJETNU CRNU KOŽNU, MEHANIČKU RUKU.

Ovaj tekst objavljujemo kao prilag. Prilagođeno je dokumentu  
12 magnezina. Prilagođeno je prilikom objave u prilozi.  
documentu 12 magnezina. Prilagođeno je prilikom objave u prilozi.  
dokumenta 12 magnezina. Prilagođeno je prilikom objave u prilozi.  
dokumenta 12 magnezina. Prilagođeno je prilikom objave u prilozi.

DOCUMENTA  
MAGAZINE





# Performance Scores

Zlatan Dumanic

Translated from the Croatian by Ivana Bego



THE ROAD OF REJECTING THE WORLD – CROATIAN CATHOLIC PARISH REGISTERS  
(200 FAMILIES), LATIN-AMERICAN TYPE OF PYRAMID-STRUCTURED DRUG CARTELS

THE ROAD OF PERFECTING THE WORLD – GERMAN/JAPANESE INCESTUOUS OWNERSHIP OF  
CORPORATIONS AND BANKS

THE DREAM ROAD / BEAUTIFUL ILLUSION – AMERICAN PROPERTY-OWNING DEMOCRACY  
AND STOCK TRADING

REALITY SHOULD BE SUPPRESSED BY ENTRANCING ONESELF WITH BLISSFUL FANTASIES.  
OPPORTUNISM IS A UNIVERSAL RULE FOLLOWED AND LIVED BY THE minorities SO THAT  
HOAX BECOMES THE ONLY PRINCIPLE THAT SHAPES REALITY FOR THE MAJORITY.  
TO ENSURE THE WORLD IS HEADING IN THE RIGHT DIRECTION, TOWARDS FREEDOM,  
CULTURE AND WEALTH, IT IS NECESSARY TO HAVE ROOSEVELTIAN DETERMINATION AND  
POWER, BETWEEN REALITY AND DREAM.

#### "LONGING FOR A BRIGHTER LIFE" THE ART OF BEHAVIOUR

THE EMBROIDERY MAKER AND THE CAPTAIN UASVINKA MITRIĆ AND ZLATAN DUMANIĆ:  
THE ARTIST-EMPLOYER SHOULD ENCOURAGE THE SOCIETY-EMPLOYEE TO THINK AND  
CHASE RAINBOWS, INSTEAD OF REPEATING THE OLD TUNE – "COME WHAT MAY!"

WOMEN FROM OSJEK  
PREPARE FOR ME THE HEADS EQUIPPED WITH ALL THINGS NECESSARY FOR SERVING  
CULTURE – BY PICKING AND CHOOSING, ONE SHOULD GET EVERYTHING ONE WANTS THE  
MOST, AS WELL AS VALUABLE JEWELLERY.  
I CUT WITH SPECIAL SCISSORS WHICH AUTOMATICALLY SEAL THE CUT ON TRIMMED HAIR,  
WHICH WOULD NATURALLY SEAL OFF BY ITSELF AFTER A COUPLE OF DAYS.  
DURING THESE COUPLE OF DAYS ONLY AIR OR DIRT CAN PENETRATE THE HAIR, WHICH  
CAUSES ITS BREAKAGE. I BROUGHT TO PERFECTION THE TECHNIQUE OF HAIR CUTTING,  
BASED ON ONE MOVE: FIRST I COMB THE LONG HAIR, GRASP IT WITH MY FINGERS AND  
AFTER A SINGLE CUT IT UNFURLS INTO A PERFECT HAIRCUT. WITHIN A FEW SECONDS I  
MAKE ART BUNS USING SPECIAL STAPLER-CLIPS. THE SHORT-TERM GLAMOROUS EVENING  
HAIR-DO IS A CULTURAL PRODUCT, A RELIABLE INVESTMENT AND A PERMANENT SOURCE  
OF INCOME.

GENERAL CIRCUMSTANCES, HOMELAND IN DEBT SLAVERY, INSTITUTE OF EXTENSIVE  
CONFISCATION OF PROPERTY, INSUFFICIENT SOCIAL ACTIVITY AND FORCES WORKING WITH  
WOMEN, HALF-LITERACY, THE NUMBER OF WOMEN SUFFERING FROM BREAST CANCER  
INCREASED BY 800 PERCENT IN THE LAST 10 YEARS, THE WORKINGS OF REACTIONARY  
ELEMENTS, ESPECIALLY BANKS, CLERGY, POLITICAL PARTIES, GOLD DIGGERS, HAJDUK-  
FANS<sup>1</sup> AND MARULOGISTS<sup>2</sup>, ARE ALL FACTORS WHICH, IN CERTAIN ENVIRONMENTS,  
DETERMINE THE ACTIVITY AND LEVEL OF WOMEN'S SELF-ORGANIZATION. BY THE END  
OF THE NEXT TOURIST SEASON AT THE LATEST, CROATIA SHOULD HAVE A DATA BASE  
ON WOMEN ABOVE 35, WHICH WOULD BE ACCESSIBLE TO ALL LEGAL BODIES INVOLVED  
IN UGLINESS-CLEANSING. THE COLLECTED AND ANALYSED DATA, AS INDICATED IN THE  
PLAN, MUST BE PROMPTLY AVAILABLE FOR THE NEEDS OF INVESTIGATION AND COURT  
PROSECUTION ON A NATIONAL LEVEL, BUT ALSO FOR EXCHANGE WITH OTHER TOURISM  
ORIENTED COUNTRIES.

#### ACTION BY ZLATAN DUMANIĆ: "ONE HUNDRED WOMEN ON THE TOP OF MOSOR"

IN THE YEAR OF CALORIE REDUCTION, A BEAUTIFUL AND AN EXTREMELY PLEASANT DAY  
WILL CREATE PRECONDITIONS FOR MOST OF THE PARTICIPANTS TO CLIMB AT LEAST TO  
THE "UMBERTO GIROMETTA" MOUNTAIN HOUSE (900 m AMSL). AT THE VERY TOP (1330 m  
AMSL) WE EXPECT MORE THAN TEN THOUSAND WOMEN. IN ORDER TO CARRY OUT THE  
ACTION, A GENERAL ASSEMBLY OF THE ANTI-LIBERALIST WOMEN'S FRONT WAS CONVENED  
ON MARCH 08, 2005 IN THE VILLAGE "ŠITNO GORJUNE". PREPARATIONS FOR THE CROATIAN  
WOMEN'S CONGRESS AND REGIONAL ANTI-LIBERALIST WOMEN'S FRONT CONFERENCE FOR  
MID-DALMATIA.

1 Hajduk is a football club based in Split, Croatia (h.n.)

2 Experts on Marko Marulić (1480-1524), a Croatian Early  
Renaissance poet and humanist. (h.n.)

3 Mosor is a mountain near Split, Croatia. (h.n.)



WOMEN WILL BE ENGAGED IN ENFORCING MOBILIZATION, WORKING ON DEST CANCELLATION AND SPRING WORKS. THEY WILL BE THE CORE WORKFORCE BECAUSE THE AGRICULTURAL NEEDS EXTEND FAR BEYOND THE EXISTING MALE WORKFORCE, WHICH IS FINALLY FOCUSED BY AFFECTIVE WORK THAT PRODUCES IDEAS, SYMBOLS, CEREMONIES, CODES, TEXTS, LINGUISTIC FIGURES, PAINTINGS AND WOMEN'S SHOES ON THE ONE HAND, AND EMOTIONS AND RELATIONS ON THE OTHER. BADGES WITH IMAGES OF YUPPIES, EMPEROR DICKIE, MARKANTUN DE DOMINIS AND NESTOR MAHN WILL BE HANDED OUT AT THE ASSEMBLY, TOGETHER WITH BOOKLETS WITH THE ANTI-LIBERALIST WOMEN'S FRONT QATH:

IN THE NAME OF THE SUFFERING PEOPLE, I SWEAR TO  
FIGHT AGAINST THE NEOLIBERALIST OCCUPATOR AND  
ITS SERVANTS, FOR THE FREEDOM OF MY UNEMPLOYED  
PEOPLE AND DEDICATE ALL MY POWERS TO THE CAUSE,  
EVEN **LIFE** ITSELF IF NECESSARY.

---

**2004, Rijeka, Palech, "ALL THINGS ARE FULL OF JUPITER"**

IF DUST WAS FLOUR, WE WOULD EAT FRITTERS EVERY DAY. CLEPTOCRACY IS RESPONSIBLE FOR OUR SOCIAL SPACE BEING NARROWED DOWN. AS IT MAKES A HAPPY LIFE IMPOSSIBLE, THE BEST THING IT CAN DO IS LEAD A PIRATE'S LIFE – STEAL MONEY FROM THE PEOPLE. THIS OVERALL POLITICAL RECONCILIATION OF ALL FORCES IN THE NAME OF AN ABOVE-POLITICAL GOAL IS A SOLUTION TO COLLABORATION AMONG NON-EQUAL COLONIZED LIVES. ANYTHING SEXY GOES. MARY FUCKED THE SOLDIER, MOIRA CREFI SANG TO ME IN A GOLDEN CARRIAGE ONCE.

---

**2005, Split, St. Domnius Cathedral = mausoleum of Diocletian Aurelius Goldy**  
INCURSTRATIONS LUMPING INTO THE OPEN GRAVE OF THE LEONARDI FAMILY, centuries-long bloody revenges of the Venetians – DUMANEO POSCOLO VS. LEONI  
ART-ST-GANGSTER WHO APPRECIATES PRIVILEGES MORE THAN PRINCIPLES SOON LOSES BOTH. REALITY-SWITCHING. ANY SHOT INTO THE PRENATAL STRENGTH OF HUMAN GOODNESS, INTO JOVIALITY AS AN IMMEDIATE GAIN – MUST BE ERASED. FORGETFULNESS IS NOT SOMETHING THAT IS EASILY ACCOMPLISHED. HOW TO REMEMBER? LIFE AND DEATH ARE MADE FOR EACH OTHER AND THERE IS NOTHING TERRIBLE IN NOT LIVING. WHY DO I EXIST AS AN ARTIST THEN?

---

**2005, Sadina, "DOUBLE HEART IS HIDDEN"**

TWO HEARTS AND A HUNTER'S KITCHEN, OR ONE HEART AND TWO DIFFERENT KITCHENS! THAT IS THE QUESTION!  
THE FORMING PRINCIPLE OF REALITY IS THE HOAX AND TOMORROW IS ANOTHER DAY – COMMON UNDERWEAR IN THE WASHING MACHINE, PUSSY HAIR ON A GREEN PEA. WOMEN CAN ENDURE PAIN BUT NOT ITCHING, AND MEN ARE MOVING BACKWARDS AS THE CIVILIZATION IS ADVANCING. OUR BODIES, BIOLOGICAL COMPUTERS, ARE PLEASANTLY CAPITALISTICALLY PROFITABLE OR HUMANISTICALLY UNPROFITABLE, WHO CAN TELL?

---

**2006, Split, GHETTO CLUB, "SHE DIDN'T STAY BEWILDERED FOR LONG"**

MY WOMEN / MODELS WERE SO BEAUTIFUL THAT THEY GOT MARRIED 546 TIMES, AND THAT IS WHY TODAY THEY PISS INTO THE TRUNK OF MY SONS, FORGETTING THAT EACH ONE THEM POURED OUT THEIR UTERUS FOR ME IN EPOXY RESIN. I GAVE THEM GANG-ART SO AS NOT TO LEAVE THEM WITHOUT ILLUSION.  
BUT DISSOLUTE LIFE LEFT ITS MARK ON ME, BECAUSE I TURNED MY BACK ON THE YOUNG SISTERS-IN-LAW AND THEIR BABIES.



2008, Split, GHETTO CLUB, "THE COPS WON'T LET ME..."

WHAT IS PECULIAR HERE IS PRIMARILY THE USAGE OF DIRECT SOUND INSTEAD OF ITS CONTENT. LANGUAGE IS REDUCED TO ITS FUNCTION OF MEANS OF COMMUNICATION. SENTENCES AND WORDS ARE ANALYSED TO THE POINT OF INCOMPREHENSION. THEN THEY ARE REARRANGED INTO A COMPOSITION WITH MUSIC SAMPLES. PARTS OF SENTENCES BECOME GRAMMATICAL COMPONENTS OF A NEW OPTICAL/AUDITIVE SYNTAX, WHOSE DEMONSTRATION ISN'T... IN ONE SINGLE KEYWORD – "CROCODILIAN". STORIES ABOUT TRUTH, EVERYONE'S CONCLUSION IS THE SAME – THAT MY TEXT WAS WRITTEN BY MIROSLAV KRIEŽA! WOMEN ARE SEDUCED BECAUSE "WORDS OF POWER" ARE SPOKEN BY A GRAND PUSSY EATER.

4. Miroslav Križić (1959-1981), famous Croatian writer (n.s.)

2007, Rijeka, Mali salon, Museum of Modern and Contemporary Art, "IT IS FORBIDDEN TO PINCH THE ARTIST"

GANG ARTIST DRAINED BY THE FEMALE SPECIES, FINANCIALLY BROKE, IS WEARING A LEATHER JACKET, WHITE ORTHOTIC AND ARTIFICIAL BLACK-LEATHER MECHANICAL HAND.





*Pupilija, papa Pupilo and the Puploeka / Tester Pupilja Perkereti*

Photo Novel

## On *Pupilija* Re-enacted

Katherina Zakravsky

At first sight it seems something like the history of the world, or a model biography. Someone says, "When I've had enough of this mass I start putting the world in order." We see people behaving like babies, blowing up balloons. A double reference to infancy and to a collective of some kind of Pere Ubu baby gods who start the world by creating perfect spheres – spheres getting in shape by the effort of their own lungs – almost an equivalent to "creatio ex nihilo". We have to think of this age of innocence, in a double reference to the biographical age and the era the performance took place first. As if we would remember our collective historical childhood in the year 1968.

Then one could start a world by starting a performance that denies all previous historical efforts to create a world. Innocence that was the expression of an active will to forget, yet a blessing of a collective amnesia, a collective well of youth that is in itself – historical. The act of retelling this history of innocence can not be innocent itself.

↑ Snow white



Foto-roman

# Pupiliya ponovno uprizorena

Katherina Zakravsky

5 engleskoga preveo Tomislav Kuzmanović

Na prvi pogled ovo izgleda kao povijest svijeta ili idealni životopis. Netko je jednom rekao: "Kad se zasitim ovog nereda, krenem stvarati svijet u red." Ljudi se ponašaju kao djeca – pušu balone. Ovo je dvostruka referenca na infantilnost i kolektiv neke vrste dječji Pere Ubu bogova koji stvaraju svijet kreirajući savršene sfere koje poprimaju oblik zahvaljujući njihovim plućima, što je ekvivalent "creatio ex nihilo". To doba nevinosti nužno moramo sagledati kao dvostruku referencu prema biografskoj dobi te razdoblju u kojem je predstava prvi put izvedena. Kao da se prijaćemo svojeg kolektivnog, historijskog djetinjstva iz 1999.

U tom je vremenu bilo moguće stvarati svijet kroz izvedbu koja negira prijašnje povijesne pokušaje stvaranja svijeta. Nevinost kao izraz aktivne želje za zaboravom, a opet blagoslov amnezije kolektiva, kolektiva dovoljno mladog da je sam po sebi historijski. Čin prepričavanja ovakve povijesti nevinosti ne može sam po sebi biti nevin.



And as time goes on, from situation to situation, more games are being played. As the group plays on the subject of the collective gives way to the new discovery of the individual. A game of selection takes chance to finally expose two individuals. Their sex is not yet important, yet with individuality there evolves the discovery of sex in an act of initiation. The two kiss – be it a man and a woman or two women. It never saw two men. The children creating a world lose their innocence but keep it as historical representatives of the new discovered sexuality of the sixties. A photograph of two female performers kissing 1969 is being projected on the screen and being commented by one of them – she says that it has been a big gesture then to show a seemingly lesbian scene. This innocence has been lost since. By now it is only a spectacle for voyeurs to emphasize the same-sex-appeal. So we can rather see the “fairytale” reference of a kiss of initiation that in case of “Snow White” signifies the last scene of infancy and the first step into the age of adulthood – a heavy transition the fairytale marks with the interlude of a fake death.

#### ← Photo novel

In the stage of puberty the need for gender role models is attaching the individual to the defining power of media, thus returning the newly born individual that just emerged from the collective of children to a more mediated collective power. In a tricky synchrony the photo novel scene from 1969 is projected and the live scene clearly refers to it as the original to be imitated. Thus the original scene that had already re-enacted the then popular medium of the photo romance takes on the position of the photo romance for the present.

The days of the photo romance in teenage magazines may be gone, but the Sixties performance seems to be the photo novel of the contemporary performance – something to be watched with sentimentality as the expression of a world in which the simpler medium expresses the simpler relationships. Yet this equation might be misleading. The almost sacral status of the b/w photography as privileged documentary medium of performance indicates a more complex relationship between the still and the moving image. And the live performers clearly looking at the historical film in order to re-enact it as good as possible are not so much putting on a loving parody but displaying their own status as re-enactors. The whole thorough process of rehearsal led to a very free and sovereign mastery of the original material – no practical need to expose the act of imitation like that. This display of dependency of the original is much rather a gesture in the tradition of epic theater that reminds the spectator that the performers might seem free and joyful in their actions – still their performance is also a live document demanding a certain intellectual contribution from the audience. Ironically the one element that marks the most obvious difference between the live performance and the original is the presence of the original in documents.

#### → The Globe

There is nothing more historical – in the double meaning of the word – than a strong sign of liberation. Then a man in the prime of his Promethean power could take the globe and fuck it. Apparently this gesture has been one of the most unbearable provocations for the Yugoslavian authorities of 69 they even rejected with a critique of missing logic: “No one can fuck the globe!” This might touch us as yet another historical document of good old bona fide historical materialism that holds on to realistic size and scale rejecting the volatility of cultural symbolism – and rightly so, for this symbolism has been the birthplace of the universe of logos and brands we have to inhabit today. And so it is only consequent to choose a flabby, amorphous beach ball kind of a globe to represent what has become of the globe since then. Today the globe is only one of so many things that can stand for worlds we can fuck around with. And so the rather unmanly act of penetrating this plastic ball transforms this once almost mystical union into yet another comic display of today’s fetishist relations between persons and objects.

#### → The Provocations

Old-fashioned, sexual provocations wane, new provocations occur.

The director Emil Hrvcin went through a whole crime story of assaults and advice when trying to re-enact the slaughtering of the white chicken that gave the Sixties performance its final ritualistic appeal. Then this act of violence against an animal slipped through the loose fabric of an anarchist happening that had not been properly announced anyway. The historical gap to the present is indicated by the by now obligatory heavy administration of any performative event – the bureaucratic prize performance has to pay for its entrance into the realm of high culture. The loss of performance innocence goes along with the moral privileging of the innocent creature as one of the last sacred taboos left to us. The animal as “homonimal sacer”, the bare life that can neither be slaughtered nor sacrificed, is the flip side of a society that does otherwise not grant any sphere of innocence to its members, a complete abandonment that also includes art. There is no need to emphasize the built-in hypocrisy considering the hard facts of industrial slaughtering. What is notable here is just the taboo of showing it – and to show is the function of art.



ipak iznimke i odricanje, od situacije do izjave, na sceni se odvija sve više igara. Dok se skupine igra kolektiva, on se napljuje pred otkrićem individue. Igra selekcije iskoristava trenutak da na poklonu u prvi plan stavi divje individue. Njihov spol je u tom trenutku nebitan, ali individualnost za posljedicu ipak ima otkriće spola kroz čin inicijacije. Poljupci – muškarca i žene, ili divje žene (nisam vidjela dva muškarca.) Djece koja stvaraju svijet gube nevinnost, ali je ipak zadivljuju kao historijski predstavnici novotkrivenih seksualnosti šezdesetih godina. Fotografije poljupci divje izvođačice iz 1969. projicirane je na platnu. Jedna od njih daje komentar na fotografiju govoreći da je tada prikazivanje oboje lezbijke scene imalo oslobodni značaj. Nevinnost se u međuvremenu izgubila. U sadržajnom trenutku naglašavanje izospolnog aspekta predstave samo spektakl za vojeve. Stoga je možda bolje promatrati ovu "bajkovitu" referencu kao inicijacijski poljubac koji u službu "Srpske puljice" označava završnu scenu infantilnosti i prvi korak u svijet odraslih; bajka označava tu trenutnu tranziciju međugrom u kojoj se prikazuje lažna smrt.

## ← Foto-roman

U sceni/dobro puberteta, potreba za rodnom muškim ili ženskim uzrima speja individua s medijama koji imaju moć da je definišu, istovremeno viđajući tak rođenu individuu prolažbu iz kolektiva djece u posredovanju moć kolektiva. U kompliciranju sinkronizirano foto-romana projicira se scena iz 1969., a živi prizor jasno upućuje na tu scenu kao na original koji valja imitirati. Stoga originalna scena koja je već uprizorila tadašnji popularni medij foto-romana preuzima poziciju foto-romana današnjice.

Dani foto-romana u časopisima za mlade su možda prošli, ali izvedbe iz šezdesetih se čini kao foto-roman suvremene izvedbe, odnosno nešto čemu treba svjedočiti sa sentimentalnošću kao ekspresiji svijeta u kojem jedinstveniji medij predobiva jednostavnije odnose. Ipak, ova redukcija može nas navesti na krivi put. Gotovo sakralni status omo-bijele fotografije kao privilegiranog, dokumentarnog medija izvedbe upućuje na komplikiraniji odnos između pokretne i nepokretne slike. Živi izvođači koji oboje gledaju povijesti film ne bi li ga ponovno uprizorili na najbolji mogući način ne postavljaju simpatičnu parodiju već time naglašavaju vlastiti status ponavljača. Čiji taj vrlo temeljit proces uvođenja dovodi do vrlo slobodnog i suverenog biratanja originalnim materijalom, bez praktične potrebe da se čin imitacije na takav način razotkriva. Ovak izkaz ovisnosti o originalu je prije svega gestus u tradiciji epskog teatra koji potječe gledatelja da bi izvođači mogli biti slobodni i nadamni igrati svoju ulogu. S druge strane, njihove je izvedbe bili dokument koji zahtijeva određeni intelektualni napor i sudjelovanje publike. Ironično, ovaj dokument koji označava najbolju razliku između izvedbe uživo i originala jest upravo prisutnost originala u dokumentima.

## ← Zemaljska kugla

Nema ničega toliko povijesnog i značajnijeg od naglašenog znaka oslobođenosti. U tom bi trenutku u punini vlastite promjeneke snage čovjek mogao zgrabiti zemaljsku kuglu i poljubiti je. Čini se da je upravo ova gesta bila tako nepodnošljivo provokativna jugoslavenskim vlastima iz 1969. godine da su je odbacili kritizirajući je kao nelogičnu: "Nemoguće je jesti zemaljsku kuglu!" Ovo bi nam se moglo učiniti kao još jedan historijski dokument dobrog starog bona fide historijskog materijalizma koji se u odvajanju volatilitnosti kulturnog simbola hvata realističnih veličina i razmjera. I to čini s pravom, budući da je ova simbolizam rodno mjesto svijeta logospova i brandova u kojem smo danas prisiljeni živjeti. I zato je jedina moguća solucija izabrati zemaljsku kuglu u obliku ispuhane, amorfne lopte za pluću kako bi predstavljale ono što je od tog trenutka od nje postalo. Danas je zemaljska kugla jedna od mnogih stvari s kojima se može zapaljavati. I stoga ovaj prilično nemuševan čin prodiranja u plastičnu loptu transformira ovo nekako gotovo mislićko jedinstvo u još jedan komični izraz suvremenih fetišističkih odnosa između čovjeka i objekata.

## → Provokacije

Staromodne, seksualne provokacije iščezavaju, nove provokacije nastaju.

Predavaj, Emil Hrvatin je prošao pravi horor napada i savjeta kad je pokušao ponovno uprizoriti klanje bijelih pilula koje je izveo iz šezdesetih dalo krajnje ritualni karakter. U to doba ovaj je čin nastojao nad životinjama prošao kroz labavo tkivo anarhističkog happeninaja koji ionako nije bio dovoljno naglašen. Povijesni odmak je izričito je slobodu administraciju bilo kojeg izvedbenog čina – djena birokracije koju performera mora platiti za svoj ulazak u svijet visoke kulture. Gubitak nevinnosti ide u korak s moralnim privilegiranjem nevinih bića kao jednim od posljednjih svetih tabua koji su nam preostali. Životinja kao "homoseksualni seos", goti sveti život koji se ne smije uzeti niš živovati, jest naliježe društve koje svojim činovima ne jamči nikakvu slobodu nevinnosti, već ih ostavlja prepuštene samima sebi. Ta stara naravno uključuje i umjetnost. Nema potrebe naglašavati ono urođeno koherentstvo koje dolazi s grubim činjenicama industrijskog klanja životinja. Ono što je značajno jest da je prikazivanje klanja danas tabu, ali prikazati ga predstavlja funkcija umjetnosti.





The chicken is presented several times during the show. This ritualistic animal displays are accompanied by a quite sinister look of the performers. Still they protect the animals from the fantasies of slaughter they implanted in the minds of the audience. In the end the audience is confronted with a multiple choice situation. They are to decide if there should be a showing of the original document of the slaughter, a report on it by the witnesses, a legal instruction on the conditions of a public slaughter or finally a live slaughter. It seems that the last option won quite often. If this is the case a performer is presenting a knife and asking a member of the audience to come on stage and do it himself. This scene puts the blame on the spectator, and it takes a very long time.

On the other hand quite hidden appears another scene that looks at first site as yet another innocent and gleeful display of song-singing and collective choreography. The 1969 performance as a collective achievement of a couple of Slovenian avant-garde poets could be described as the local equivalent of the Austrian fine arts movement of Sixties actionism; the era's anarchist zeal for the destruction of old petrified forms and codes did not seek the liberating power of blood and flesh but the multitude of languages. Some idioms used in the show are spoken by nations – such as Slovenian, Italian, Russian; some only by one or a few individuals such as Milan Jesih's beautifully looped pig Latin, or a scene dedicated to a poem by Majakovski or a passage of the Genesis in Hebrew. The sensuality of music and sounds wins over the culturally defined code of language. Thus we drift through a series of child rhymes, songs, concerts, sound poetry that sometimes imitates a computer, sometimes a trivial medium such as commercials and horoscopes. The passages in between speech and song, silence and sound, sense and non-sense are smooth, rich and elegant. And in the midst of all these semantic colors is this weird marching performance of a 19th century Slovenian patriotic poem by Kosciški that addressed the Austrian monarchy with a snotty declaration of Slovenian honor and self-esteem. Strangers attacking Slovenia will be "plucked like cherries", it says. It is in itself a complex but valid historical lesson to see this patriotic outburst as a sign for a national and linguistic minority complex, but the poetic wealth of languages so specific to the 1969 performance as the more dignified answer to the same misery – an answer sovereign enough to even digest this patriotic belch as only one of its many components. This 19<sup>th</sup> century display of Slovenian pride might have been an almost absurd sign in the Yugoslavian slides. Yet it gained a strange new actuality after the dissolution of Yugoslavia. The contemporary performance marks the enormous historical changes that recontextualize the poem by the unfolding of two flags – the old Communist star and the new flag that displays the symbol of a mountain that very much resembles a logo for a chain of wellness hotels. To Hrvatini not the globe fucking, not the slaughtering of the chicken, but the reciting of Kosciški's anthem is the most disturbing provocation of the piece.

#### → The Hippie Messiah

During the reciting of a litany in Hebrew one of the 69 performers takes on the posture of a priestly authority. The fact that he wears no shirt is accidental. He did not take it off for this scene. In the photo he has been caught as an icon of the era reminding us of phenomena like Jesus Christ Superstar, Hair and Tommy: The birth of the Slovenian variant of the hippie messiah with a bare chest took place as a side effect of a performance of poetry taking historical shape only in the process of its own documentation.

Also due to the conceptual decision of not casting individual performers with their "type specific" contemporary equivalents the cast of the contemporary performers resembles the original cast only as a group. The performers also come from different professional backgrounds reaching from literature and music to professional acting. Their costumes only vaguely resemble the originals, a T-shirt with hand-painted stripes is rather displaying its difference from the striped T-shirt of a 69 performer. One performer even happens to wear no shirt. But there is no effort to re-embody the figure of the bare chested messiah. The loyalty to historical truth demands the insight that a bare chest now cannot bare the same meaning as it did then.

The actor in a re-enactment is the pure bearer of indexicality. He/she does not symbolise a classical archetype or role but puts on a function of referring to a precise historical moment. And by being a dummy embodying historical indexicality the re-enactor does something quite striking as a side-effect – and necessarily so, without being aware of it. Failing to become the historical performer who "first did it" the re-enactor displays the finiteness, the singularity, the unrepeatable strangeness of his/her own historical moment – not the moment of the first act but the moment of the re-enactment.

#### → The Melancholy of Re-Enactment

Only if there is a gap in the historical other world of the first event and the circumstances of the re-enactment, only if the historical discontinuity of these events is guaranteed, the mirroring of these two singularities that never become the role playing of one another can take place.





ko se pojavljuje nekoliko puta tijekom predstave. Ovi ritualni prikazi življenja su prvo prazni, zatim pogledima izvođača. Na taj se način životinja štuje od magnanimo klanja koje su izvođači ugradili u glave gledatelja. Na kraju, publiki se nudi da sama izabere. Gledatelji moraju odlučiti treba li se prikazati originalni dokumenti klanja, svjedocanstvo o klanju, priručno uputstvo o uvjetima javnog klanja, ili samo klanje uživo. Čini se da je posljednja opcija najbolji izbor. U tom slučaju izvođač na pozornicu iznosi nož i poziva jednog od gledatelja da izide na pozornicu i sam zakolje pile. U ovoj sceni krvinja pada na gledatelja – i traje jako dugo.

S druge strane, prilično neprimjetno prolazi druga scena koja se na prvi pogled doima kao još jedan nevini i veseli trenutak pjevanja i kolektivne koreografije. Izvedba iz 1969. godine kao kolektivno postignuće neke od slovenskih avangardnih pjesnika može se opisati kao likovni pandan austrijskom pokretu u umjetnosti šezdesetih godina poznatijem pod nazivom akcionizam i tadašnjem analističkom erotsizmu za destrukcijom okamenjenih formi i kodova koji nije tražio oslobođenje u krvi i mesu, već u mnoštvu jezičnih izaza. Neki od idioma korištenih u predstavi su nacionalni (poput slovenskih, talijanskih ili ruskih); neki pripadaju samo jednom ili tek nekoliko izvođača, poput predviro zapadljane kvazi-latinske Milana Jesiha, ili scene posvećene pjesmi Majakovskog, ili dijamanta iz Postanka na hebrejskom. Senzualnost glazbe i zvuka nadvladava kulturno definiranu kod ječka. Na taj način prolazimo kroz radove dječjih brojalica, pjesama, koncerata, poezije zvuka koja ponekad imitira kompjuter, a ponekad trivijni medij poput reklama ili horoskopa. Prijelazi između govora i pjesme, tekine i zvuka, smisla i besmisla su glatki, bogati i eleganti. A nared semantičke raznorodnosti stoji budna izvedba slovenske domoljubne pjesme iz 19. stoljeća poput konačnice koju postavlja Kosakić i koja se dotiče austrijske monarhije kroz erogramu deklaraciju slovenske časti i ponosa. Tudinci koji naseljavaju Sloveniju bit će "pozobani poput trešanja" kaže pjesma. Ovo je samo po sebi kompleksna, ali vjerojatno povijesna lekcija koja nas navodi da izjave patriotizma sagledamo kao znak nacionalnog i lingvističkog kompleksa manje vrijednosti, a poetičko bogatstvo jezika tako specifično za izvedbu iz 1969. kao dostojanstveni odgovor istoj misleći – odgovor dovoljno suveren da može probaviti ovaj patriotski ispljuvak kao samo jednu od svojih mnogih komponenti. Ovakvaverovatnoizjavi izraz slovenskog ponosa vjerojatno je bio apuridan u Jugoslaviji šezdesetih godina. S druge strane, na neki čudan način postao je ponovo aktualan nakon raspada Jugoslavije. Činom razvjeranja dvije zastave – stare komunističke sa zvijezdom i nove zastave na kojoj se nalazi simbol pianine koji u velikoj mjeri sliči logotipu lanca veličina nožila – suverena izvedba upućuje na nemjerljive povijesne promjene koje pjesmu stavljaju u novu kontekst. Za Hrvatsku provokacija koja najviše uznemiruje u cijeloj predstavi nije ni jebanje zemeljske kule, ni klanje pile, već upravo ova rečitostje Kosakićjeve himne.

#### → Hipi masja

Tijekom recitiranja litanije na hebrejskom jedan od izvođača iz 1969. zauzima pozu svedenčkog autoriteta. Činjenica da ne nosi majicu je slučajna. Izvođač je nije skinuo za potrebe scene. Na fotografiji ga vidimo kao ikonu koja nas podsjeća na fenomene tog razdoblja: rock opere Juha Krišto Superstar, Kasa i Tommy. Rođenje slovenske varijante hipi masje razgolićenih prsa dogodilo se kao posljedica izvođenja poezije i preuzelo povijesni oblik samo u procesu vlastite dokumentacije.

Nadejše, zbog konceptualne odluke da se uloge ne dotiču izvođačima koji bi bili suvremeni tipski sveučilišni izvorni postav, postav suvremenih izvođača nalikuju originalnoj tek ka grupa. Izvođači imaju različite profesionalne pozadine, od književnosti i glazbe do gluma. Njihov kostimi tek u naznakama nalikuju originalima: majica kratkih rukava s rukom naslikanim prugama ukazuje na različitost u odnosu na prugastu majicu izvođača iz 1969. Jedan od izvođača čak ne nosi majicu. Međutim, nema pokušaja da se ponovo utjelovi figura goloprsnog masje. Lojalnost historijskoj istini nalaze da uvidimo da gole prsa danas ne mogu imati isto značenje kao što su ga imale tada.

Glumac u ponovnom uprizorenju nastoji je čiste indeksikalnosti. On ne simbolizira klasični anetip ili ulogu, već pružima funkciju upućivanja na točno određeni povijesni trenutak. A budući da je izvođač tek lutka koja utjelovljuje historijsku indeksikalnost, kao nespojave se pojavljuje nešto prilično iznenađujuće. Potpuno očekivano, ovo se događa a da izvođač toga nije ni svjestan. Budući da ne može postati povijesni izvođač koji je "praveo predstavu", porivjak iskazuje čvrstost, singularnost, nepopravljivu zabudnost svojoj vlastitoj povijesnoj trenutka: na trenutku izvornog uprizorenja, već trenutka ponovnog uprizorenja.

#### → Melankolija ponovnog uprizorenja

Samo ako postoji odmak između drugog svijeta prve izvedbe i okolnosti ponovnog uprizorenja, samo ako je povijesni diskontinuitet ovih događaja zagarenan, može se doći do zračenja ovih dviju singularnosti koje nikad ne postaju uloga u kojoj jedna igra drugu.





What the re-enacting performance has to face is the fact that it transforms the original. By referring back to it the re-enactment constructs the "original" as historical document. And the historical evaluation comes at the price of freezing the many colours and ambiguities of the past event.

The historical moment is only born after the event; after the world it belonged to has waned. As a trace of the lost world the document comes to represent it.

The living embodiments of a re-enactment represent Freud's definition of melancholy: the excessive mourning of a loss that cannot be overcome, as this loss is the structural condition of both historicity and re-enactment.

Right in between the contemporary performers and the documents of the Sixties a third element not being part of neither staged event but part of the projections could relieve this structural melancholy by means of a biographical continuity both bridging and affirming the historical gap: the projection shows the performers of 1969 watching the original documents and commented on their experiences then and their evaluation today.



This article is published as Patoja's contribution to *documenta 12* magazines. *Patoja* has been invited to participate in *documenta 12* magazines, a collective editorial project linking worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

DOCUMENTA  
MAGAZINES

2011



Povijesno uprizorenje mora se suočiti s činjenicom da ono transformira original. Referencijali na original, ponovno uprizorenje konstruira "original" kao povijesni dokument. Povijesna evaluacija dolazi kao cijena zamrzavanja kolokita i proturječnosti prošle izvedbe.

Povijesni trenutak se rađa tek nakon izvedbe, tek nakon što je svijet kojem je pripadao nestao. Dokument se pojavljuje kao trag izgubljenog svijeta.

Života uprizorenja ponovnog uprizorenja ulaze u Freudovu definiciju melankolije: pretjerano žaljenje zbog gubitka kojeg je nemoguće nadomjestiti budući da je gubitak strukturalni uvjet povijesnosti i ponovnog uprizorenja.

Između suvremenih izvođača i dokumenata izvedbe iz šezdesetih godina dolazi treći element koji nije sastavni dio niti jedne izvedbe već je dio projekcija i koji bi mogao olakšati ovu strukturalnu melankoliju kroz biografsku kontinuitet koji istovremeno premošćuje ali i potuđuje historijski odmak: projekcija prikazuje izvođače iz 1969. kako promatraju originalne dokumente i komentiraju svoja tadašnja iskustva i današnju evaluaciju.



Ovaj tekst objavljujemo kao prilog Projekta projekta dokumenta  
12 magazina. Projekcija povremeno daje serijale u projektu  
dokumenta 12 magazina, katalizirajući središnjem projektu koji  
ponaša je preko 70 iskustvih i on-line izdanja te drugih medija  
([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

DOCUMENTA  
MAGAZINES

2009



# Giorgio Agamben: HOMO SACER

Tonči Valentić



filozofa filozofija u proteklih je dvije i pol stoljeća godina riječ život izmislila manje-više kao samonaznačljivu snagu. Aristotelovo određenje političkog života kao smislenog bivanja u zajednici tek je u novije vrijeme dobio nove konotacije koje se drastično razlikuju od onog što nam ga je u naslijeđu ostavila antička filozofija politike. Ponajprije, riječ je o epistemopolitičkom ili ontopolitičkom rezu: problematičnom postaju pojmovi zajednice, države i nacije, odnosno bivanja unutar jednog specifičnog oblika življenja kao društvenog djelovanja. Foucault preispituje suvremene oblike vladanja. Nancy promišlja opatizaciju zajednice, a Giorgio Agamben dovodi u pitanje sam život kao temeljnu filozofsku i filozofsku kategoriju. Knjige *Homo sacer*s podnaslovom *Suverena moć i gol život* koja se nepoklon pojavljuje u hrvatskom prijevodu, u tom je pogledu iznimno značajan prilog promišljanju i uspostavljanju jedne sasvim nove koncepcije života. Kao što ističe Agamben u prvim recima knjige, stari su Grci – za razliku od nas – poznavali dva termina za riječ život: zoe kao zajedničku činjenicu života svih bića te bios kao način življenja svojstven nekom pojedincu ili grupi. Puki prirodni život, vegetiranje kao životna pralnost bila na taj je način strogo odvojen od života u zajednici kao najkvalitetnijeg oblika života i jednog dostojnog življenja. Sudjelovanje u javnoj stvari tako je suprotstavljeno reproduktivnom življenju. Življenje je uključeno u polis. Agamben polazi od Aristotelova određenja upravo stoga da bi pokazao u kojoj je mjeri u razdoblju moderne puki život postepeno bivao sve više uključen u zajednicu, a politika u sve većoj mjeri postala biopolitičkom. *Homo sacer* je stoga biopolitička studija o učincima transformacije pojma života i konstruiranju jedne radikalne paradigmatičke socijalne dinamike, pri čemu se njena vrijednost sastoji uvelike u radikalnosti teza koje nam autor podaje.

Agamben svoju knjigu dijeli na tri poglavlja u kojima postavlja temelje jedne konceptivno provokativne biopolitičke studije o logici suverenosti i polisu svetosti, o početku i kraju moderne, te o golom životu kao posljednjem nedjeljivom ostatku političke filozofije. Ključni događaj moderne za njega predstavlja ulazak zoe (pukoga života) u sferu polisa, prijelaz iz teritorijalne države u državu stanovništva, biopolitičkog nadzora. Radikalno transformirajući političko-filozofsku kategoriju, on pravno-institucionalnom suprotstavlja biopolitički oblik moći, model golog života kojeg preuzima iz dravnog pojma *homo sacer* koji u rimskom pravu označava čovjeka kojeg se ne smije ubiti ali ga se može žrtvovati. Tradicionalno hvaljeno življenje kao zajedništvo u dobrom životu suprotstavljeno je pukom življenju od kojeg ostaje samo puka životna (žustura) kao temelj suvremenog bio-nadzora. Moderna se demokracija prema tome temelji na činjenici da čovjek više nije objekt nego subjekt političke moći, a tijelo kao njegov živi reprezentant postaje temeljem svekolikog društvenog odnosa, čime se Agamben iskazuje kao mnogo radikalniji kritičar i od samoga Foucaulta, smatrajući da nastanak te opreke la slično tome i same biopolitičke treba tražiti već u antici, a ne u kaanom novom vijeku, odnosno razdoblju moderne. Poat Foucaulta, i Agamben svoju studiju počinje minucioznim antičkim istraživanjem, metodološkiim usmjerenošom na pravne aspekte suverenosti od rimskog perioda do danas. Paradoksalno suverenost je u tome što je suveren istodobno izvan i unutar pravnog poretka, a paradoks prava se nalazi u tome što ono ima normativan karakter ne zato jer propisuje, već zato što se referira na puki život kojeg nebi normativizirao, uključiti ga kao supstancu u pravni poredak. U tom smislu istinski strukturu suverenosti predstavlja iznimka: stoga zakon u binom smislu nije pokoravanje života, nego njegovo napuštanje, pa je i pravo stoga izjednačeno sa nasiljem. Shvaćeno iz hobbesovske perspektive koja je temelj Agambenove političke analize, suverena opravdava upravo takav identitet između prirodnog stanja i nasilja.

U kontekstu suverene moći i izvanrednog stanja la na tragu razvijanja jedne sasvim oslabuje ontologije mogućnosti i žbilnosti zasnovane na novom čitanju Aristotela gdje se ti pojmovi pojavljuju kao dva aspekta suverenog samootemebljenja bitka. Agambenova je analiza nasipde Jugoslavija o kojoj govori u prvom poglavlju višestruko zanimljiva: prema njegovim riječima, upravo na tom primjeru dolazi do reaktiviranja izvanrednog stanja kao permanentne strukture pravno-političke diskvalifikacije. Glavnu riječ u daljnjem argumentaciji i daje ima Zakon, čju moć autor podvodi kafižanski prelazi u činjenicu da njegovim posredstvom stupamo u mjesto nepretka na kojem već izniklo jeismo, odnosno da je Zakon nepobjediv upravo stoga što ništa ne propisuje. Izvanredno stanje kao politička sudbina utoliko predstavlja zonu nerazlučivosti između zakona i života, što Agambenu pomaže da uspostavi epistemološku i suptencijalnu vezu između golog života i političkog nasilja i ujedno omogući prijelaz na drugu ravninu o kojoj je riječ u idućem poglavlju, a to je upravo eponimni *homo sacer*, osoba koj se moć nakazljivo ubiti i koju se po zakonu i običajima ne smije žrtvovati. Ta svetost i prokletost u isti mah, temeljna je odlika suvremenog bivanja u političkoj zajednici te, kao što je već rečeno na početku ovog teksta, radikalizira sve postojeće biopolitičke taze. Sam termin potječe iz arhaičnog rimskog prava, označavajući osobu koja se nalazi između (judske i božanske) jurisdikcije, dovodeći već u toj mjeri da europske civilizacije pojmove života, zakona, suverenosti i smrti u biopolitički kontekst. Svetost kako je razumjeje Agamben nema mnogo veze s teološkim shvaćanjem svetosti: ona ponajprije označava formu uključivanja golog života u političko-pravni poredak, ulaska u zamršenu mrežu odnosa na temelju kojih se rade suvremena biopolitika.

*Homo sacer* smjelje se upravo u tom procjeplju između *bios*a kao političkog života i *zoe* kao prirodnog života i stoga je dvostruko određen ekstremima. Prvo, to znači da u svemu tome važnu ulogu ne igra tek život kao takav, nego primarno onaj kojeg je moguće uistiniti, koji je izličen smrti. Drugo, ubojstvo *homo sacer*a kao svetog čovjeka predstavlja manje od ubojstva, a ubojstvo suverena ide od ubojstva pri čemu su i jedan i drugi na neki način izvan zakona: na suverena se ne primje-



nuju zakoni jer se u potpunosti nalazi izvan pravnog poretku kao neka vrsta božanske instance, a ne homo sacra stoga što ga se razumijeva kao biće između čovjeka i životinje koje živi u oba ta svijeta a ne pripada ni jednom od njih ličima je Agambenova argumentacija nedvojbeno slična Aristotelovoj u poznatom pasusu iz *Politike* gdje je pojedinac izvan politike shvaćen kao biće između božanskog i životinjskog, ne pragu ljudskosti. Smjelostanje suverenosti u prostor između čovjeka i životinje označava civilizacijsku razliku između prirode i kulture čime se dolazi do provokativne teze kako je samo goli život autentično politički, teze koja već u zamecima postoji u različitim autoru ali je Agamben postavlja kao osnovu (ne)zavistnog promišljanja političke zajednice. Stoga ne čudi i sljedeći korak kojeg on poduzima, a koji je pripremljen već spomenutim tezama i argumentima: to je shvaćanje logora kao temelja biopolitičke paradigme moderne. Biopolitika je tradicionalno definirana kao uključenos prirodnog života čovjeka u mehanizme i kalkulacije moći, a Agambenovo proširivanje te definicije do te teorijske refleksije o cjelokupnosti civilizacijskih procesa kao onih imanentno određenih biopolitikom koja se ne tada tek s razdobljem moderne, već tada dolazi do svoje krajnje faze, do golog života kao novog političkog subjekta. Stoga je i shvaćanje koncentracijskog logora (kao onih iz Drugog svjetskog rata, tako i onih suvremenih američkih) kao istinske paradigme političke moderne pozive konzekventno izvedeno iz poglavlja o suverenosti i golom životu.

Naime, logor kao apolitični biopolitički prostor moguć je upravo stoga što je politika postala biopolitika utemeljena na logici izvanrednog stanja. Ulazeći postupno u područje političko-pravne terminologije, tjelo odnosno goli život postalo je nosiocem suverenosti, pa se u naciju ulazi pukim rođenjem, konstruiranjem nacionalne suverenosti koja je zasnovana na biopolitičkim pretpostavkama. Suvremene implikacije takve političke konstelacije Agamben navodi u recentnim primjerima eutanazije i biotičkim pitanjima o pukom životu bez svake vrijednosti, o eugenici kao izdvajanju ljudi iz biosa i njihovom svođenju na zoe. U tom je smislu Agamben potpuno u pravu: odnos medicine i politike u supstancijalnom je smislu te riječi biopolitičko a ne biotičko pitanje. Jer, biotička je činjenica u osnovi neposredno politička, pretvarajući se u pesimistički shvaćenu tanatopolitiku, politiku smrti u kojoj život postaje objektom državne politike. Temelje te dramatične promjene autor pronalazi u de Sadeovom djelu *Filozofija u buduću* kojeg smatra najradikalnijim političkim manifestom moderne, teatrom golog života koji ukazuje na biopolitičko značenje seksualnosti samog fiziološkog života. Dakako, izravna posljedica toga procesa je logor kao mjesto isključivanja iz političkog života, granično područje između života i smrti, normis modernog condico humana. Pravi je temelj logora izvanredno stanje koje postupno počinje bivati pravilom – od privremene suspenzije pravnog poretka do prostora izvan normalnog pravnog poretka dolazi se vrlo brzo, što pokazuju primjeri nacističkih logora ali i onih suvremenih. Kada izvanredno stanje postaje normalnim, sve je dopušteno, pa se ni zločin više ne smatra zločinom.

Sumirajući ovu Agambenovu studiju izmišljenu kao prvi dio tetralogije i stoga početnu knjigu jednog pozamašnog projekta lako je zapaziti da se autorova argumentacija uglavnom oslanja na tri snažne filozofsko-političke teze: prvo, izvorni politički odnos počiva na isključenju, drugo, suverena moć proizvodi goli život kao politički element, treće, logor postaje ključnim mjestom za razumijevanje društveno-političke situacije jer predstavlja biopolitičku paradigmu današnjega Zapada. Agambenovo istraživanje pojma golog života dovodi ga do samih granica ontologije, odnosno života kao "bića naprosto", pukog bivanja naprednije formulučenog u pojmu "muslimana" kao praga indiferencije između života i smrti, bića smrtnoglog u logor kao proizvod raspada moderne države-nacije. Posveizadnji nastanak antičke distinkcije između "privatnog" i "javnog" čovjeka u današnjem dobu rezultiralo je i nestankom razlikovanja između našeg biološkog i političkog života. U tom smislu ova knjiga predstavlja jasnu, ali na mnogo mjesta i odvile radikalnu analizu nastanka politike kao smrtnoglog života i odnošenja u zajednici, nudeći nihilističku sliku suvremenog svijeta lišenu poretke i ressocializacije koja počiva na vegetativnom življenju kao dominantnoj formi političkoga bivanja.







# Edukacija kao izgovor

Frjić, Cvejić, Pristaš, Le Roy, Ritsema

Moderator: Oliver Frjić

Š engleskoga prevela Marina Miladinova

Summer University održan od 17. do 27. kolovoza 2006. u prostorima PAF-a (Performing Arts Forum) u mjestu St. Erme je povod za okrugli stol o obrazovanju. Rasprava je istaknula okolnosti koje su na globalnoj razini dovele obrazovanje u žarište interesa, osobito u odnosu prema izvedbenim umjetnostima. Iako priznajući potencijale tog ponovnog izbijanja obrazovanja u prvi plan, rasprava je također ukazala na popratne pojave u situaciji u kojoj većina fondova i institucija ne želi podržati projekte koji nisu zamišljeni kao proizvodnja znanja ili su u vezi s njom. Poseban naglasak stavljen je na Performing Arts Forum i na White Valley Grey Plane<sup>1</sup> kao nove modele obrazovanja koji se nastoje uhvatiti u koštac s problemima i prednostima te situacije.

Sudionici rasprave bili su: Bojana Cvejić, Xavier Le Roy, Goran Sergej Pristaš, Petra Sabisch, Alice Chauchat, Jan Ritsema, DD Dorvillier, Thomas Greil i Mette Ingvarsten. Većina njih radi u sklopu novih obrazovnih modela ili ih nastoji uspostaviti. Okrugli stol zamišljen je kao refleksija o iskustvima iz njihove prakse i također kao refleksija o širem političko-ekonomskom kontekstu koji je učinio obrazovanje i znanje relevantnima na polju umjetničke produkcije te stvorio neku vrstu njihove međuovisnosti. Ovdje donosimo jedan dio te rasprave.



**CVEJIĆ:** U razgovoru s Hromom Hurlzom znao sam da njegove velike dvojke u pogledu novih obrazovnih modela i toga imaju li oni ikakva učinka u učenju osim što proizvode nove mreže. Mislim da je to dobar povod za ovaj razgovor. Žadto se svi mi ojednom toliko zanimamo za obrazovanje? Bojana, napisala si da tržište treba pronaći način da se suoči s ekonomskom nedostatnošću umjetnosti. Način da se ekonomika nedostatnošću umjetnosti uključi u tržišnu logiku, bio je taj da ju se imenuje specifičnim oblikom proizvodnje znanja.

**CVEJIĆ:** Mislim da su proizvodnja znanja, obrazovanje, kao i svi rodni termini koji trenutno cirkuliraju među kustosima zamijenili termine koji su bili u optjecaju kasnih 80-ih i početkom ovog tisućljeća, poput istraživanja ili suradnje. Žadto se to dogodilo? Javni prostor bio je daleko otvoreniji prije događaja 11. rujna. Značenje i posljedice koje su ti događaji imali učinili su daleko više da politiku konsenzusa i financijsku nesigurnost u proizvodnji koje je zapravo namatrala taj konsenzus. Rad za koji se smatralo da je zamjenjen na istraživanje i da je eksperimentalan, zapao je u krizu. Ispuatio je sve odgovore. A sve te brojke postale su veoma važne u proizvodnji. Smatram da bi drugi način akolitavanja tih poteklova u radu bio taj da kažemo kako se radi o specifičnoj vrsti proizvodnje znanja za koju publika možda još nije spremna. Stoga moramo investirati u obrazovanje publike i također promatrati taj rad na drugačiji način; moramo mu dati drugačiji status. Također mislim da postoji nesigurnost u pogledu nove paradigme koja se stvara u izvedbi. Možda je to zbog iscrpljenosti konceptualne metodologije, ali danas je postalo upitno što mi to utvrdi proizvodimo. Imam osjećaj, a to sam i napisala u ovom tekstu, da svatko želi učiti. Također smo nesigurni u pogledu toga kako da učinimo svoj rad relevantnim u odnosu na vanjski svijet koji nije toliko autoreferencijalan.

**PRISTAŠ:** Jedan od razloga žadto je obrazovanje dospjelo u prvi plan također je u vezi s našom internom dinamikom u proizvodnji umjetnosti. To je vrlo snažno protivljenje disciplinarnim formatima stvaranja umjetnosti. A onda te vrsta instaliranja na nastaknutoj disciplinarni formatu na kojoj radimo, proizvodi planje: koji je najbolji način da se radi na našem što ne pomisli? Obrazuje se li formula našeg projekta kao nekakvo obrazovanje.

**CVEJIĆ:** To ponovno imamo određenu hijerarhiju i zaostatak u oblikovanju diskursa. Za mene je diskurs izvedbenih umjetnosti diskurs trećeg reda. Pogledamo li tu hijerarhiju metafizičke, logike je uvijek sljedeća: krede se od teorije filozofije prema teoriji umjetnosti i zatim teoriji izvedbenih umjetnosti i teoriji kazališta i glazbe, teatrologiji i muzikologiji na istoj su gornji tok dvjema.

**PRISTAŠ:** Smatram da se stvari u akademskom svijetu danas odvijaju daleko dinamičnije nego na polju novih formata obrazovanja. Na primjer, ono što se tijekom posljednjih dviju godina događalo na većini sveučilišta, osobito umjetničkih akademija, bila je vrlo specifična dinamika promjene programa. Na to nisu u većoj mjeri utjecali ljudi izvana, budući da je akademski svijet zatvoren. Bilo bi veoma zanimljivo vidjeti što se upravo sada događa u nekim od zemalja koje primjenjuju taj bolonjski sustav obrazovanja i

zakvu on dinamiku proizvodnje u odnosu na polje kojim se mi danas bavimo. Omeo nista ne znamo jer ne pratimo promjene. Na primjer, u Ljubljani Masika žadno se Sveučilištem uspostavlja nove studije teorije i izvedbe i imaju izuzetno zanimljiv program i izuzetno zanimljivu metodologiju rada sa studentima. U Zagrebu smo također promijenili studij dramaturgije tako što studenti sada imaju svoje individualne programe i individualno mentorstvo. Na četvrti i petoj godini bave se vlastitim istraživačkim projektom. Potice ih da se sa bave istraživanjem.

**FRLJIĆ:** Kako bi trebalo biti stajalište novih obrazovnih modela prema postojećim obrazovnim modelima?

**PRISTAŠ:** To su sasvim drugačije dinamike u drugačijim kontekstima. Nije isto uspoređivati Njemačku s Hrvatskom, Ljubljano i tako dalje. Ali općenito gledano, smatram da prije svega moramo, želimo li ulaziti tu podjelu radi, imati na umu da je i izraz "podjela rada" institucionalan. Institucija je mjesto gdje se definira podjela rada i specijalizacija. I upravo to su temelji institucije. Želim li biti interdisciplinarni - ako ćemo koristiti taj termin, zamjereni prema istraživanju ili bilo kakvom obrazovanju - trebali bismo se ponovno suočiti s tim institucijama, s akademskim svijetom. Ali i stvoriti paralelne sustave u kojima će ta razmjena biti pretežno generička, a ne hijerarhijski organizirana. Žadto sveučilište nije ono što se čini decentraliziranim, na primjer Sveučilište u Zagrebu s oko 150 studija. Umjesto toga, trebali bismo imati više točaka u kojima je obrazovanje dosta povezano, na jednoj strani s praksom, na drugoj s preraspodjelom znanja, na način da pronađemo neku vrstu brzih linija iz institucionalnog u neinstitucionalni sektor. Ali žadto moramo razviti sasvim drugačiju strategiju ponovnog povezivanja s institucijama. I moramo razmišljati o različitim tipovima novih institucija koje neće više funkcionirati poput aredita i periferije, nego na generički način, tako da postoji veći broj međusobno povezanih podnivele pomoću kojih putuje kroz proizvodnju. Dakako, to je stvarno složena stvar na kojoj treba raditi. Mnogi među nama već su na sveučilištima, a mnogi drugi već su uključeni u razne druge stvari.

**CVEJIĆ:** Smatram da tu postoji problem samo u tom smislu što mnogi među nama rade kao stranci u zemlji u kojoj žive. Ja sam, na primjer, stasok porijekla, imam nizozemsko državljanstvo i živim u Belgiji, i žadto nemam apsolutno nikakvog pristupa sveučilištu. Mogla bih imati jednog dana ako usavršim svoj nizozemski do te mjene da mogu doktorirati i tako dalje, ali ne mogu biti sigurna. Žadto mislim da nemamo vezu s tim akademskim institucijama. Možda imati osobno mišljenje o obrazovanju, ali ako sam obrazovni radnik, imam slobodu samo u svojoj učionici, pod uvjetom da me ondje nitko ne nadzire, međutim na program ne mogu utjecati. Mogu imati određenog utjecaja, ali on neće biti strukturalan.

**PRISTAŠ:** Da, ali taj generički tip organizacije u obrazovanju utvrditi nije lokaliziran. Činjenica je da je mobilnost daleko veća danas nego što je bila još prije deset godina. To ne bi trebalo funkcionirati samo na lokalnoj razini. Možemo razvijati program za Zagreb, što i činimo, ali to neće funkcionirati ako se ne povežemo s mjestima kao što je npr. PAF, tako

1 "White Valley Grey Plane" bio je radni naziv projekta kojeg su autori u međuvremenu preimenovali u "Six months one location" i 48MTU.



de takve točke intenzivne proizvodnje budu na neki način u kontaktu. Svega nije dovesti novi tip znanja u akademsku sferu, nego ustvari napraviti neku vrstu transverzala preko područja, pronaći način na koji bismo mogli iznova promisliti tu disciplinarnost obrazovanja, a ne samo disciplinarnost područja kojim se bavimo.

**FRLIJČ:** Želio bih postaviti pitanje o pomaku do kojega je došlo u konceptu znanja s novim obrazovnim modelima. Predstavlja li taj pomak situacije u kojoj možete definirati tip znanja koje želite stići?

**CVJEČIĆ:** Malim da je do pomaka došlo. To se dogodilo već '68, no sada je taj pomak doista primijenjen. Osobito u ovom društvu nadzora, gdje je svatko odgovoran za vlastito obrazovanje i gdje sam konstruirao svoju putanju i uglavnom stvarajući svoju subjektivnost pomoću znanja koje si usput stekao. Promatram te promjene, osobito u P.A.R.T.S.-u, od disciplinarnoga, u kojemu se zahtijevaju neke vještine, do procesa individualizacije, gdje uglavnom ne razvijati vještine i ne stječati predmet znanja, nego ušš kako učiti i ušš radi vlastite stvari. Prema mojem shvaćanju, to pripada proizvodnji znanja na osnovi novoga koncepta.

**CHAUJCHAT:** Znanje u tom slučaju ne bi trebalo nužno promisliti kao nešto prenosivo, odnosno kao neki program koji bi trebalo naučiti. Ušš kroz vježbu i ušš kako napraviti nešto, a ne što nešto jest.

**CVJEČIĆ:** To je često prilično neopodna situacija, jer ponekad je taj način na koji se raspodjeljuju snage, odnosno kad imati učitelja koji zapravo ne poučava nego te oslobađa, za mene prilično problematičan. Malim da se to događa i u nekim akademskim kontekstima. Način na koji se odnose prema teoriji mogao bi biti upravo taj emancipacijski čin postajanja kreativnim u nedostatku stručnosti. Smatram da tu dolazi do određene doporabe moći i neke vrste amorfizma.

**FRLIJČ:** Možda li pojašniti to što si upravo rekao o zloporabi moći?

**CVJEČIĆ:** Uzmimo, na primjer, Ranciereova *Neuklop učitelja*. Ono što je zanimljivo u tom modelu emancipacije kao prakticiranja jednakosti jest što ovdje, kad pogledate shematski, još uvijek imamo knjigu na dva jezika. Znači, postoji neka treća referencijalna točka, postoji predmet. A kada si u studiju i imati učitelja koji te poučava kako moraš biti slobodan, tu postoji dakle više nadzora nego kad se nalaziš u situaciji s objektivnom zadatkom. Ovdje je problematično vrednovanje. Što je u tom slučaju dobro, a što loše? Nema nikakve transparentnosti. Ali zanimljivo je da, kad imaš neki snažni autoritet ili učitelja, onda također vidiš ograničenja te discipline. Onda se također možeš distancirati ili objektivirati. A danas kad započnem kako se programi mijenjaju, upravo ti oni cijelo vrijeme govore: ovo je dobro za tebe, moramo to učiniti, to je dobro za tebe, u to nema nikakve sumnje.

**RITSEMA:** Skloni ste suprotstavljanju starog i novog modela. Međutim, to nije stvarna situacija. Novorođeni modeli nisu tako jasni, a stari modeli itekako su pod pritiskom promjena. Poje je daleko mu-

nije. Postoji velika količina slobode, a to je zero što su obrazovne institucije pod pritiskom. Sve se institucije moraju reformirati. Nedavno su sve države reformirale zdravstvo i zdravstvene institucije jer su postale preskupa. Ministarstvo zdravstva i ministarstvo obrazovanja su dva najskuplja ministarstva. Svatko tko imalo razmišlja to zna i zato nastoje smanjiti troškove podizanjem učinkovitosti: oglašavajući godišnje studije, agencijavanjem stipendiranih programa i tako dalje. I jasno im je da to ustvari ne funkcionira jer zapravo ne smanjuju troškove. Zato moraju učiniti nešto sasvim drugo, a to ne mogu jer imamo novu tehnologiju koja je potpuno promijenila položaj učitelja. Napadnuti je, naime, njegov autoritet kao osoba koja posjeduje cjelokupno znanje.

**FRLIJČ:** Ako govorimo o proizvodnji znanja unutar novih obrazovnih modela, što je s mogućnošću njegova privlačenja ili cirkulacije? S novim modelima obrazovanja dolazi do gubitka proizvodnje znanja, ali doista je teško stvoriti uvjete za njegovu cirkulaciju. Mnogo je lakše privući to znanje. Je li moguće pronaći način da se to izbjegne, da se stvori tip znanja koji bi u sebi sadržavao mehanizam prevencije takvog privlačenja?

**PRISTAŠ:** Nisam siguran da to baš tako funkcionira. U početku je bila doista zanimljiva činjenica da imati neki obrazovni projekt i trebati ti koproducenti za takav obrazovni projekt. To je bio i još uvijek jest prilično čudan koncept. Imati kustosa i koproducenta za obrazovni projekt znači da to uopće nije obrazovni projekt, nego je to ime za nešto što se proizvodi negdje drugdje umjesto u samom procesu. Zato se, po mojem mišljenju, tu radi o sljedećem: na neki način se od situacije obrazovanja pravi predstava. To može biti u redu, ali i ne mora. Može biti u redu jer postaje očitoj važnost znanja: trebali bismo znati da se nema nigdje jednostavne i da moramo o njima nešto naučiti. Ali malim da to istodobno otvara mnogo pitanja za takozvane producente u smislu producentikih kula: koji podvahu na suradnju u nečemu što nije proizvodnja umjetnosti, a toga ima sve više. Imamo sve više tih nedefiniranih formata u kojima proizvodimo, u koje investiramo, surađujemo na njima, ali imamo i sve manje proizvodnje umjetničkog djela. Iako nisam protiv prezentacije kao takve, kritičan sam prema prezentaciji kao formatu istraživanja u izvedbenim umjetnostima koji tjera istraživača da prezentiraju vlastiti rad. Moramo pronaći neki drugi način da prezentiramo rezultate našeg istraživanja. Dobro je predstaviti svoje istraživanje, ali vjerojatno je problematična činjenica da je to postao najbolji oblik prezentacije za velik broj umjetnika.

**FRLIJČ:** Da nastavimo s tima, Xavier, rekao si kako želiš da taj projekt White Valley Grey Plana rezultira možda ne gotovim, ali barem napola gotovim proizvodom. Naš želio ostaviti otvorenom mogućnost tada bez zgotovljenog proizvoda.

**LE ROY:** Ideja je kombinirati različite aspekte. Ako govorimo o obrazovanju u skupini White Valley Grey Plana, jedan od veoma snažnih aspekata koji vidim u toj raspravi upravo je istraživanje – u tom smislu većina obrazovanja je povezana s istraživanjem, odnosno imamo obrazovanje kao istraživanje ili istraživanje kao obrazovanje. Naši inženjeri nisu izvoriti model obrazovanja, budući da za mene nije relevant-



ne razmisljati o tome. Teko je razdvojiti izrađivanje i obrazovanje kada si uključen u praksu kojom se mi bavimo. Dosta je teško reći gdje povlačimo crtu i želimo je povlačimo. Čim pokušamo ne samo povući crtu, nego i proizvesti situaciju u kojoj to provodimo u praksi, istraživanje dobiva konotacije ne-proizvoda ili stvaranja koje je vrlo blisko tome. A ja mislim da to nije u redu. Točnije rečeno, mislim da je vrlo važno da se istraživanje misli u odnosu prema ideji proizvoda (proizvodnje). U ovoj fazi razvoja projekta White Valley Grey Plane razgovaramo o tome kako bi ta situacija mogla funkcionirati u okviru tri termina, a to su obrazovanje, istraživanje i projekt. To ne znači reći "ne" proizvodu. To znači reći "da" proizvodu, i to za mnogo proizvoda. Dakle, to traži više izvora i različitih vrsta proizvoda. Jer mi naposljetku uspostavljamo situaciju u kojoj nastojimo razumjeti ideju proizvodnje na drugi način ili iz drugog ugla. Ali kako ja stvaram stvari, sama ta situacija ne bi trebala biti proizvod i ne bismo trebali smatrati da na kraju nemamo ništa. Znarno da određeni način istraživanja proizvodi nusproizvode. Tu želimo nekako krenuti s nusproizvodima na drugačiji način: oni bi trebali nastati na početku. To je jedan primjer, ali ne bi trebalo biti samo to. Organizacija bi trebala biti sposobna doći kompleksnosti koja bi na određeni način izmislila našu kontrolu.

**CVEJIĆ:** Radi se o tome da se ustanove radni uvjeti koji neke bi ograničili nekim unaprijed danim okvirima proizvodnje. Još uvijek je to proizvodnja, ali ona nema za cilj proizvod ili izvedbu. Uvijek će za nju postojati kontekst, ali možda možemo stvoriti situaciju u kojoj kontekst neće biti ograničavajući faktor.

**LE ROY:** Zamisao je ta da čeli možda poželjeti doći i stvoriti nešto djelo, kao što inače stvarati djelo, samo što će ti okolnosti možda dopustiti da stvoriš to djelo na drugačiji način, da na kraju dobijesh drugačiji rezultat. Boleja je govoriti o intenzitetu i mislim da se radi upravo o tome. O stvaranju određene vrste intenziteta. To je složeno i povezano s mnogim drugim aspektima. Preispunjavanje i tuđem i vlastitom projektu proizvodi određeni intenzitet. Ono što me smeta u obrazovanje kao temi, a vjerojatno se odnosi specifično na Njemačku, upravo je ovo: vidim da se na polju pjesa velike količine novca koje su dodijeljene pesu investiraju u obrazovanje. Sjajno. Nijemci nisu protiv toga. Obrazovanje bi trebalo biti uvijek i posvuda. To je dobro. Ali oni ustankom obrazovanje i onda se obrate ljudima kao što sam ja s pitanjem kakvu vrstu obrazovanja trebamo a obzirom na ono što je ono bilo kasnih devedesetih godina. A ja im kažem: moglo bi biti ovo ili bi moglo biti ono, ali trebali biste mi također dati novac da proizvedem nešto konkretno. Ako se ljudi bez prestanka obrazuju, nećete nikada vidjeti ništa što su proizveli. Problem je u tome što sav novac odlazi na obrazovanje i to je dobro za vladu. Također je sigurno za kulturu i za institucije. One kažu: "Gle, nije da samo proizvodimo predstavu koju će vidjeti desetak ljudi, nego proizvodimo obrazovanje za mlade." A moj odgovor je: "Vi želite proizvesti više – ali bit će to samo više nezaposlenih." Oni da se neprekidno obrazovati – i eto škole za nezaposlene. Zanimljivo je da u Engleskoj možda proizvesti nešto konkretno daleko lakše ako se prijaviti za neki položaj na sveučilištu.

**CVEJIĆ:** Ako se bavili izrađivanjem kao znanstvenik.

**LE ROY:** Engleska otvara više prostora plesu na sveučilištu. To je sjajno. Svim sram što za to. Ali nema više novca za redovite planske produkcije, i u tome vidim problem. Za mene je upravo to pitanje važnije.

**CVEJIĆ:** Međutim, to smanjuje utjecaj javnosti. Ono što je u tome zanimljivo, ponavljanje je nekego što se dogodilo prije više od četrdeset ili pedeset godina u Sjedinjenim Državama s neo-avangardom i eksperimentalnom muzikom. Eksperimentalna scena performansa događala se na sveučilištima. Sveučilišta su bila čista eksperimentiranja. John Cage, Black Mountain College i tako dalje. Ali stvar je u tome da je onda kad je ta generacija išla na sveučilišta, tu postojao New York i mogli su doći na scenu. Danas je Engleska prva koja je počela smanjivati budžet za kulturu i preljevati ga u obrazovanje. To uglavnom znači da se više ne proizvode stvari za pozornicu. Na neki način se time vraćamo natrag, budući da nas to sprečava da stupimo u kontakt s publikom. To se događa samo delegacijom. Možda delegirati nekog studenta i onda se nadati da će možda neki student druge generacije od tog imati koristi. To je grozno.

**LE ROY:** Rekao bih da je Njemačka ovdje preoklopa stepenicu. Oni čak ni to ne rade, samo smanjuju.

**PRISTAŠ:** Što bismo onda trebali učiniti? Govorili smo o sličnim stvarima kada smo željeli dijagnosticirati situaciju u obrazovanju. Moje pitanje je sljedeće: što bismo trebali učiniti kako bismo se vratili u ono vrijeme kada je odnos između novca, autoriteta programa, umjetnika i obrazovanja bio drugačiji. Situacija je prilično zamršena. Ako si kustos i želiš dati baš pravi kustos, a ne naprosto autor programa, još uvijek si obavezan prezentirati velike kompanije i doista možda napraviti samo vrlo mali dio programa. Ako doista želiš biti kustos, ne smiješ ponavljati imena; ne smiješ pozivati svake godine iste ljude. A čini se da kao umjetnik možda radiš samo s jednim kustosom tijekom njegova mandata u toj kući.

**LE ROY:** No, oni to žele. Jer mogli bi naprosto reći: "Ne. Promijeniti ćemo to." Je sam prestao komunicirati s tim ljudima. Oni kažu da moraju pozvati velika imena. Ne mogu vjerovati da je to način na koji bi razmjena trebala funkcionirati. I onda mi nemaju dolaziti i koristiti me kao izgovor za ništa...

**CVEJIĆ:** Mi smo vrlo neodgovorni u tom pogledu. Ako želiš govoriti o obrazovanju, imaš odgovornost da ideš tamo gdje su ljudi mlađi nego što smo mi ovdje. Pomalo se obmanjemo kada kažemo da razmjenjujemo znanje. Da, mi uvijek razmjenjujemo znanje kad god radimo zajedno.

**LE ROY:** Vidim da postoji nešto što još može stati, to postaje obrazovanje, i mora stati prije nego što bude nešto što da mi zatratiti potporu. To je upravo ono što činimo. Održavamo PAF Akademiju u prošlosti, radimo to sada i radićemo koliko god možemo, tako da možemo staviti stvari u pogon na način koji je prikladan i koji se može smatrati obrazovanjem, jer onda možemo dobiti neku potporu. Ali rekao bih da još uvijek možemo doista raditi na tome želimo li to nazvati obrazovanjem.



**CVEJIĆ:** Onda time impliciramo da je obrazovanje u svakom slučaju autodidaktično, čime sve postaje navodnjeno i mutno. U tom slučaju to ne znači razmjenjivati znanja, nego razmjenjivati iskustvo, a to je veoma problematično. Ako uzmete naslužbano postdiplomsko obrazovanje, na primjer White Valley, na studumu počiva daleko više odgovornosti. Kada dodam u P.A.R.T.S. moram misli je i to što podučavam relevantno ili nije. Uvijek su tu pitanja: razumiju li se studenti ili ne, kakav bi diskurs trebalo usvojiti, je li prijetnja ili nije. Ti si u toj situaciji starija osoba i moraš zauzeti takav stav.

**LE ROY:** U svojim deset godina iskustva se sveučilištem naučio sam da, ako si uštej, onda si i s nekim način u tom autodidaktičnom modusu.

**CVEJIĆ:** Ali tu je i tenzija između programa koji se poučava i koji je transparentan i načina na koji se ti njime uhvati u koštac.

**LE ROY:** Da, ali program je također povezan sa dijelom. Kada naučiš raditi nešto što još ne postoji, onda je daleko teže osjetiti što bi trebao zaključiti iz toga.

**CVEJIĆ:** Tako je, i prepadaemo se kada govorimo o tome kakav je profil pisaca ili koncepta koji želimo stvoriti. Onda postupak s obrazovanjem kao s umjetničkim projektom, bez teleologije.

**LE ROY:** Ovi. Na primjer, postoje neki u Njemačkoj koji žele proizvoditi pisaca i koncepte koji se mogu raditi u državnom kazalištu, tako da publika i dalje može gledati ono što voli gledati. To je veoma lako. To već postoji. Postoje škole za to i ne trebamo ih. A to je točka gdje se trebamo zamisliti.

**CVEJIĆ:** Svi su postaju mutne onda kada pokušati definirati idealni tip tako što gledaš njegove sposobnosti. Pitanje koje bi sposobnosti student ili studentica trebali imati kada završe ovaj ili onaj tip obrazovanja, razlikuje se od pitanja što bi on ili ona trebali predstavljati estetski, konceptualno i tako dalje.

**PRISTAŠ:** Možda bismo trebali razmišljati na sasvim drugačiji način. Ne radi se o umjetničkom obrazovanju, nego o političkoj školi, o tome kako upotrijebiti znanje, kako se uhvatiti u koštac s institucijama, s tržištem, s ekonomijom, s proizvodnjom. Možda je program za neku veliku političku školu ono o čemu trebamo razmišljati. Kako razviti strategije za umjetnike kako bi se probili u različite sustave? To možemo naučiti. Nipriestano promatramo Yvonne Rainer, promatramo umjetnike iz sedamdesetih godina ili umjetnike iz osamdesetih godina, analiziramo njihove stavove i slično. Zasto ne otvorimo političku školu u PAF-u?

**RITSEMA:** Cilj PAF-a je razviti specifične vještine i specifične postupke kako bi se stvarala umjetnost, a ne kako bi se uspostavio neki opći postupak manipulacije ljudima.

**PRISTAŠ:** Ne radi se tu o manipulaciji. Radi se o političkim aspektima, a kada kažem političkim, mislim na strategije razmišljanja o pozicijama unutar onoga konteksta u kojemu se nalaziš.

**CVEJIĆ:** To je veoma interesantno jer za to ne postoje škole. Dok studiraš, zaštićen si i oči te u nevinosti i naivnosti. A onda, jednoga dana, kada izađeš, shvatiš da nitko nije nevinn.





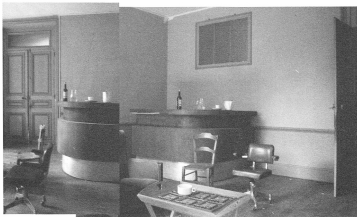
# Education As An Excuse

Moderator: Oliver Frijić

Summer University, which took place from 17 - 27 August 2006 at PAF (Performing Arts Forum) in St. Erme, presented an opportunity for panel discussion on education. It pointed out the circumstances on the global level that had brought the education into the focus of attention, especially with respect to the performing arts. Pointing out the potentials of reviving the education issue, it also indicated the side effects of a situation in which most of the funds and institutions refuse to support projects that are not conceived as or in relation to the production of knowledge. Special emphasis was placed on Performing Arts Forum and White Valley Grey Plane<sup>1</sup> as new educational models, which try to deal with the problems and advantages of this situation.

Participants in the discussion were: Bojana Cvejić, Xavier Le Roy, Goran Sergej Pristaš, Petra Sabisch, Alice Chauchat, Jan Ritsema, DD Dorvillier, Thomas Greil, and Mette Ingvarsten. Most of them work in education or try to implement new educational models. The panel discussion was conceived as a reflection on experiences from their practice and also reflection on the broader political and economic context, which have made education and knowledge production so relevant in the field of artistic production and created a sort of interdependency between them. Here is presented one excerpt from this discussion.

1. "White Valley Grey Plane" was a working title and meanwhile its authors have renamed it to "Six months one location" (aBVIU).





**FRLEJIĆ:** In our conversation, Hannah Murtagh told me about the considerable doubts she had about the new educational models and whether they had any learning effects beside the production of new networks. I think this is a good starting point for our discussion. Why are we all suddenly so interested in education? Bojana, you have written that the market had to find the way of dealing with the economic insufficiency of art. The way to include the economic insufficiency of art in the market logic has been to define it as a specific form of knowledge production.

**CVEJIĆ:** I think that knowledge production, education, and all the related terms circulating at the moment in curatorship are replacing those of research or collaboration, which were the principal terms in the late 90s and the beginning of the new millennium. Why did it happen? The public space used to be far more open before 9/11. The meaning and effects of this event have influenced the politics of consensus a lot and increased the financial insecurity in production, which really enforced this consensus. The work that was regarded research-oriented or experimental was in difficulties. It had lost all the answers. And all these figures became very important for the production. I believe that a way to overcome this difficulty is to say that it implies a specific type of knowledge production, for which the audience may not be ready. Therefore, we have to invest by educating the audience and also by regarding our work differently. We have to give this work a different status. I also think that there is some uncertainty about the new paradigm that is coming on in performance. Maybe it is because of exhaustion of, for instance, conceptual methodology, but now it has become questionable what it is that we are producing. I have a feeling, and I have also written that in my text, that everybody wants to learn. We are also insecure about how to make our work relevant with respect to the outside world, which is not so self-referential.

**PRISTAŠ:** One of the reasons why education has come to the foreground is something that is connected, among other things, to our internal dynamics in the production of arts. What I am speaking about is a very strong opposition to the disciplinary formats of creating art. And then, this kind of insistence on dissolving the disciplinary formats that we used to work with produces a new question: What is the best way of working on something that you don't know? You educate yourself or you formulate your project as some sort of education.

**CVEJIĆ:** There is also a sort of hierarchy and delay in discourse formation. For me, the discourse of the performing arts is a third-degree discourse. If you look at this hierarchy of meta-languages, their logic is always the same: it starts with the philosophy of theory, continues to the theory of art and ends with the theory of the performing arts and the theory of theatre and music. Theology and musicology are on the same branch of this tree.

**PRISTAŠ:** My opinion is that things are far more dynamic now in the academic world than they are in the field of new education formats. For example, what has been going on in the past two years at most universities, especially art universities, is a very special dynamic of changing programmes. It hasn't been influenced much by people from the outside because the academic world is closed. It would be very interesting to see what is happening right now in some of the countries which are applying the Bologna system of education and what kind of dynamic it has produced with respect to the field that we are concerned with here. We are rather ignorant of that because we are not trying to track these changes. For example, in Ljubljana, Maske has established new studies in theory and performance together with the University of Ljubljana and they have an extremely interesting curriculum and extremely interesting methodology in working with students. In Zagreb, we have also changed the study of dramaturgy in the sense that the students now have their individual programmes and individual mentorship. They come up with a research project on the fourth or fifth year. They are encouraged to do research.

**FRLEJIĆ:** But, considering what you just have said, what should be the position of the new educational models towards the existing ones?

**PRISTAŠ:** Those are completely different types of dynamics in different contexts. It is not the same if you compare Germany with Croatia or with Ljubljana, and so on. But in general, I think that, in order to dissolve this division of labour, we first have to consider the fact that the very term "division of labour" is institutionalized. Institution is the place where division of labour and specialization are defined. And these are the fundamentals of institutions. To be able to deal with the cross-disciplinary, if you want to use that term, or with the research-oriented or whichever education, you have again to deal with institutions, with the academies. Instead, you should create parallel systems, in which this exchange will be far more generic than hierarchically organized. So, it is not the university that appears decentralized, like the University of Zagreb with its 150 departments or whatever. Instead, we should have different points in which education is actually connected to the practice on the one side and to the redistribution of knowledge on the other. In order to find some kind of fast line that will take us from the institutional to the non-institutional sector. Therefore, we have to make a completely different strategy for reconnecting to the institutions. And we have to conceive of various types of new institutions, which will no longer function in this centre-and-periphery way, but in a generic way, with different sub-centres that connect to each other and can be reached, in a way, through production. I think that it is an extremely complex thing to work on. Many of us are already working at the universities and others are involved in many other different things.



CVEJČIĆ: But I think that there is a problem only in the sense that, for instance, many among us here operate as non-nationals in the countries where we live. Thus, I am Serbian by origin and have Dutch citizenship, but I live in Belgium and there I have absolutely no access to the university. I might have it one day if I improve my Dutch to such a degree that I can obtain my PhD there and so on, but I cannot be sure. So I think that we simply don't have a connection to these academic institutions. You can have your private opinion about education, but if I work as an educator, my freedom is restricted to my classroom, as long as nobody controls me there. But I cannot influence the programme. I may have some influence, but it is not structured.

PRISTAŠ: But this generic type of organization in education is actually non-localized. The fact is that there is much more mobility today than even ten years ago. This could function on a larger basis, not merely the local one. We could develop a programme for Zagreb and that is what we are doing. But it will not work if we fail to connect to such places as PAF, for example, in order to link somehow these kinds of intensity points in production. The aim is not to bring the new type of knowledge into the academic sphere, but actually to make a sort of transversal across the field, to find a way of rethinking the disciplinarity of education rather than merely the disciplinarity of our own field.

FRUJKIĆ: But I would like to ask you about the shift that has occurred in the concept of knowledge owing to these new educational models. Is this shift represented through the situation in which you can define the type of knowledge which you want to obtain?

CVEJČIĆ: I think that a shift has indeed happened. It happened as early as 1968. But it has been implemented only recently. Especially in the society of control, where you are responsible for your own education and where you construct your trajectory and basically compose your subjectivity through the acquired knowledge along the way. I have observed these changes, especially in P.A.R.T.S.: changes from disciplinarity, in which some skills are required, to a process of individuation, where you basically don't develop any skills or seek any object of knowledge, but learn how to learn and learn to do your own things. As I understand it, this is implied in the knowledge production based on this new concept.

CHAUJCHAT: Knowledge should not be necessarily considered as a transportable item in this case. I mean, like a programme that you would learn. You learn by practicing and you learn how to do something, rather than learning what something is.

CVEJČIĆ: Which is often a sort of tricky situation, since sometimes I find this method in which powers are diffused, with a teacher who doesn't actually teach, but rather liberates you, rather problematic. I think that this is also happening in

some academic contexts. The way they treat theory might exactly be emancipating act or becoming creative for the lack of expertise. I think that there is a certain abuse of power there, and also some kind of amateurism.

FRUJKIĆ: Could you explain what you have just said about the abuse of power?

CVEJČIĆ: For instance, let's take Rancière's Ignorant Schoolmaster. What is interesting about this model of emancipation as a practice of equality is that there is still, when you look schematically, this book in two languages. So, there is a third reference point, an object. And when you are in the studio and you have a teacher who teaches you that you have to be free, there is far more control in it than when you have a situation with objective tasks. It is because the evaluation is problematic. What is good and what is bad in this case? There is no transparency. But it is interesting that, when you have a strong authority or a strong teacher, you also see the limits of that discipline. Then you can also distance yourself or objectify. And nowadays, when I see how the programmes are changing, it is the programmes that tell you all the time: This is good for you, we have to do it; it is good for you, undoubtedly.

RITSEMA: And you have the tendency of contrasting the old model and the new model. But that is not how the real situation is. The newborn models are not that clear and the old models are very much under the pressure of changing. The field is far more blurred. There is a huge amount of freedom or whatever. That is because the educational institutions are under pressure. All institutions have to reform. Recently, all countries have reformed their health care system and its institutions because it had become too expensive. The Ministry of Health and the Ministry of Education are the two most expensive ministries. Everybody who thinks a little knows that they have tried to cut the expenses by raising the efficiency: by limiting the years of study, by having a tighter schedule connected to your genre, and so on. And they have realized this is not really working, it doesn't really cut the costs. Now they have to do something completely different. And they can't do it, because we have these new technologies that have totally changed the position of the teacher. Because his authority as the one having all the knowledge is now under attack.

FRUJKIĆ: If we speak about the production of knowledge within the new educational models, what about the possibilities of its appropriation or circulation? With the new educational models, there is a huge production of knowledge, but it is really difficult to provide the conditions for its circulation. It is far easier to appropriate this knowledge. Is it possible to find the way of avoiding this, to create the type of knowledge which includes a mechanism for preventing such appropriation?

PRISTAŠ: I am not sure whether it really functions that way. In the beginning, it was a really interesting fact that you had an educational project and then you needed co-producers for that educational



project. This was and still is quite a strange concept. To have curators and co-producers for an educational project means that it is not an educational project at all, it is just the name for something that is produced somewhere else, not in the process itself. So, in my opinion, it is just some sort of showing off with the situation of education. It might be OK, but perhaps it is not. It might be OK because it clearly shows the importance of knowledge: We should know that these issues are far from being simple and that we have to learn something about them. But I think that, at the same time, it opens a lot of space for the so-called producers in terms of production houses to call for collaboration on something that is not art production. And that is increasing critically. There are more and more such non-defined formats in which we produce, invest, and collaborate, but at the same time, there is less and less production of artwork. I am critical about the presentation as a research format in the performing arts, since it compels the researcher to present his own work. But I am not against the presentation as such. We have to find some other way of presenting the outcome of our research. It is good that we should present our research, but it is very problematic that this should have become the most usual way of presentation for a number of artists.

FRJJC: To proceed with this, Xavier, you said that you wanted the White Valley Grey Plane project to have perhaps not a final, but still a semi-final product as its outcome. You didn't want to allow for the possibility of working without a finalized product.

XAVIER LE ROY: The idea is to try combining several different aspects. If we talk about education in the White Valley Grey Plane group, a very strong aspect that I see in the discussion about it is research – that is, the extent to which education is related to research, in other words: education as research or research as education. My concern is not to offer a model for education, because that is not a relevant thing for me to think about. It is difficult to uncouple research and education when you are involved in this practice that we are in. It's really hard to say where we should draw the line and why we should draw that line. As soon as we try not only to draw the line, but also to produce a situation in which we can put that into practice, our research acquires a connotation of non-product or it is understood as something very close to that. And I think that it is not right. More precisely, I think that it's very important that research should be thought in relation to the notion of product or production. In this phase of developing White Valley Grey Plane, we are talking about how the situation could function in these three terms: education, research, and project. It doesn't mean saying "no" to the product. It means saying "yes" and to a lot of products. Of course, we are searching for different sources and different kinds of products. Because we have finally set up a situation where we are trying to understand the notion of production in a different way or from a different angle. But in my understanding, the situation itself should not be a product and we should not consider having nothing at the end. We know that certain ways of practicing research produces by-products. Here we somehow want to start with these by-products in a

different way. The idea is that the by-product should stand at the beginning. That is one example. But it should not be left at that. The organization should be able to reach the complexity that might in a way escape our control.

CVEJC: It's about establishing the working conditions that are not limited by a preconceived production framework. It is still production, but it is about not having the goal of the product or performance. There is always going to be a context to it, but maybe we can create a situation where the context is not a limiting factor.

XAVIER LE ROY: And the idea is that you may also want to come in and create a piece, like you normally create a piece. But the conditions will perhaps allow you to create that piece in a different way, to obtain a different result in the end. Bojana was talking about the intensity and I think that it is precisely about that. About creating a certain kind of intensity. It is complex and it is related to so many aspects. If you access somebody else's project and your own project, that produces certain intensity. But what disturbs me about this education topic, and I'm probably referring more specifically to Germany, is the following: I see that, in the field of dance, large amounts of money granted to dance have been invested in education. Great. I have nothing against that. Education should be everywhere all the time. Very well. But they set up the education and then they come to people like me, asking what sort of education we need now with respect to what it used to be in the late nineties. And I tell them, it could be this or it could be that, but you should give me the money to produce some work as well. If people get educated all the time, you will never see any of their work. The catch is that all the money goes to the education and that is good for the government. That is also how the culture and institutions remain safe. They say: "Look, we are not just producing a show that only ten people will go and see, we are producing education for young people." And my answer is: "You want to produce more – but it will only be more unemployed people." They will be educated all the time – so, that's a school for unemployment. It is interesting that in England you can produce your work much easier if you go and apply for a position at the university.

CVEJC: If you do research as a scholar.

XAVIER LE ROY: England is opening more and more space for dance at the university. Great. We are all for that. But there is no more money for regular dance productions. And that is where I see the problem. For me, this is a greater issue.

CVEJC: But that diminishes the public influence. Because what is interesting about it is that I see it as a repetition of something that happened more than forty or fifty years ago in the US with the neo-avant-guards and experimental music. The experimental performance scene was happening at the universities. Universities were the oases of experimentation. John Cage, Black Mountain College, and so on. But the point is that, when that generation came out of their universities, there was New York and they



conquer the scene. Now England has first to adopt this kind of cutting budget for culture and diverting it into education. Basically, it means that you don't produce stage work anymore. In a way, we are regressing, because that prevents us from having contact with the audience. It is only happening through delegation. You can delegate a student and then hope that maybe a student from the next generation will benefit from it. It's terrible.

XAVIER LE ROY: I would say that in Germany they have skipped a step. They don't even do that. They are just cutting.

PRISTAŠ: What should we do then? We were talking about similar things when we wanted to diagnose the situation about education. My question is: What kind of work should we do in order to go back to the times when the relationship between money, programmers, artists, and education was different. The situation is rather complicated. If you are a curator and you want to be a real curator and not just a programmer, you are still obliged to present the big companies and there is only a very small part of the programme that you can really do. If you really want to be a curator, you shouldn't repeat the names; you shouldn't invite the same people year after year. And it seems that, as an artist, you can work with only one curator during his mandate in that house.

XAVIER LE ROY: But they want that. They could also say: "No. Let's change it." I stopped communicating with all these people. They say that they have to invite big names. I cannot believe that this is how exchange should be. And then don't come to me and use me as an excuse for something...

CVEJČ: We are very irresponsible in this respect. If you want to talk about education, you have the responsibility to go where there are younger people than we are here. We are fooling ourselves a bit when we say that we are exchanging knowledge. Yes, we are always exchanging knowledge, whenever we work together.

XAVIER LE ROY: I see that there is something that can grow. It is growing and it is becoming education. It has to grow before it is something that can ask for subsidies. That is what we are doing. We are doing this PAF Academy in December, we are doing it now and we will do it as much as we can, so that we can have the thing rolling somehow in a way that is desired and that can be recognized as education, since then we can get some subsidies. But I would say that we must work on it a lot still if we wish to call it education.

CVEJČ: Then we are implying that education is positively autodidactic. Then everything is becoming so dissolved and vague. Then it doesn't mean sharing knowledge, but sharing experience; and that is very problematic. If you take the postgraduate nonofficial education, for instance White Valley, there is much more responsibility resting on the student. I know when I come to P.A.R.T.S. that I have to think whether what I'm teaching is relevant or not. There are always these questions: whether

your students understand you or not, what your discourse should be, is it threatening or not. You are the older person in this situation and you have to assume that position.

XAVIER LE ROY: I have learned in my ten years of experience at the university that, as a teacher, you are also somehow in this autodidactic mode.

CVEJČ: But there is a tension between the programme, which is taught and transparent, and your way of dealing with it.

XAVIER LE ROY: Yes. But the programme is also linked to the goal. When you learn to do the work that doesn't yet exist, what you need to conclude is far more difficult to define.

CVEJČ: Yes, and we get scared when we talk about what is the profile of the dancer or what is the profile of the choreographer that we want to create. Then you treat education as an artistic project, without the teleology.

XAVIER LE ROY: It depends. For example, there are people in Germany who want to produce dancers and choreographers able to work in the state theatre, because the audience should be able to continue seeing what they like to see. That is very easy. That already exists. There are schools for that and we don't need them. And that is where we have to start thinking.

CVEJČ: The point where it becomes vague is when you try to define this ideal type by looking at the abilities. The question of what abilities the student should have after accomplishing his or her art education, instead of what he or she should stand for aesthetically, conceptually, and so on.

PRISTAŠ: But maybe then we should think in a completely different way. It is not art education, but a political school. It is about how to use knowledge, how to deal with institutions, how to deal with the market, how to deal with the economy, how to deal with production. Maybe the programme for a great political school is what we have to think about. How to develop strategies for artists to pierce through different systems. We can learn it. All the time we watch Yvonne Rainer, we watch artists from the seventies or artists from the eighties, analyzing their positions and so on. Why not open a political school in PAF?

RITSEMA: PAF aims at specific skills and specific procedures in order to make art and not in order to establish a general procedure of how you can manipulate people.

PRISTAŠ: It is not about manipulation. It is about the political aspects, and when I say political, I mean strategies of thinking about the positions within the context in which you are.

CVEJČ: That is very interesting because there is no school for that. While you are studying, you are protected and kept innocent and naive. Then one day, when you come out, you realize that nobody is innocent.



# S druge strane

Jelena Kovačić





Šadaž bih je trebao nađati redi o njoj", započet će Krešimir Mikšić u svojem prvom replikom otvorenju predstavu autorskom dvojica Jelčić-Rejković s druge strane. Ista bi replika ovom tekstu mogla poslužiti kao njezina rečenica, iako se u slučaju teksta iz zamjenica njezinih drugoćoj osjeća. Dok bi Krešimir Mikšić, kao i njegovi ostali glumački partneri, trebao nešto reći o jednoj čarodanogodnjoj ženi u krizi, se time rastvoriti priču o svakodnevnici u čijim su pukotinama i ona i ostali likovi nepovratno zaglavili, ovaj bi tekst trebao barem djelomično raspraviti scenski materijal predstave čiji naslov neprestano poziva učitanje novih značenja i tako uvijek iznova upućuje na svoju višestrukost. Prva se replika sasvim očekivano zgovara nakon što je svaki gledatelj zauzeo za sebe predviđeno mjesto: s druge strane, poštujući podjelu već odavno uspostavljenom konvencijom. Prva će pak riječ te iste replike upućene publici uspostaviti prostorno-inerentni kontinuum između publike i glumaca i na taj način, umjesto poništavanja, paradoksalno upravo potvrditi temeljnu situaciju – situaciju kazališta. Upravo je ona omogućila ovaj susret dviju suprotnih strana inerentno, tijekom predstave spomenuti se kontinuum ukida, ali mu se glumci vraćaju putem svojevrsnih verbalnih ekscesa ili pak stihnih glumačkih dotrpanja, da bi ga zatim opet poništili. Ipak, prvi izgovoreni replika tek nakon predstavlja odluku o početku, jer glumci koji s Mikšićem sjede na istrošenom trojedu (Ksenija Marinković, Jadranka Bokić, Nikša Brnjar) na sceni su već i prije ulaska publike. Likova, čini se, još



Foto: M. Bokić

uvijek nema, ali glumci su tu. Škoda zbog jačine reflektora, međutim se povremeno pogledavajući one koji polako približuju. Čekaju. Predstava je zapravo počela i prije nego što su publici otvorena vrata dvorane. I ovaj tekst, kao i svaki drugi, počinje puno prije prve zapisane rečenice. U slučaju predstave, prva izgovorena rečenica tek je službeni početni akcent. Pozivak zadatka koji u sebi nosi okuplja glumce oko temeljnog motiva koji je zdao autor, točke zajedničkog interesa iz koje su se generirale pojedinačne priče likova, jer predstava s druge strane, potvrđujući Jelčić-Rejković metodu rada, nastaje bez zadanog tekstualnog predloška. Ona je rezultat koncentrirane redateljsko-dramaturško-glumačke suradnje istraživačkog karaktera, suradnje koja pretpostavlja viđenjeseban rad tijekom kojega se do lika kao i do njegove priče dolazi provlačenjem proizvedenog sadržaja kroz habitus glumaca, od kojih se pak očekuje unošenje vlastitog stvaralačkog potencijala. Kao posljedica takvog metodološkog pristupa unutar kojeg se na relaciji glumac-lik događa niz posuda (ne)upečatljivije i trenutno prepoznatljivije je posuda (ima)ni, predstavljajući je materijal obavljen atmosferom privatnosti. Ipak, interesa autora nije usmjeren prema iznošenju privatnih i osobnih ispovijesti glumaca, kao što ni posuda imena likovima ne znači da glumac igra samoga sebe. Njegov lik uvijek zadržava pravo na fikcionalnost, a glumac uvijek spremno prelazi s druge strane lika, računajući na vjerost o sebi kao glumcu, vješto manipulirajući s poželjnom distancom. Onlona koristi sve razne glumačke iskaze od distancirane reprezentacije do identifikacije, opipava različite mogućnosti iznošenja dogovorenog i istovremeno vješto podmeće na stih zabuna. Na samom de početku tako svi anogovori o njoj, svatko iz vlastite perspektive uvjetovane odnosom. I Ksenija Marinković, za koju će se kasnije ispostaviti da je upravo ona, govori će u trećem licu polgravajući se s pripovjedačkim pozicijama, da bi ubrzo stupila iz male ne trojedne grupe pokazujući izvanjsku manifestaciju unutarnje neuroze lika koji će postati – njezin. Istovremeno, ona sama anticipira to isto pokazivanje tako da ga nenom prije verbalizira. Vlastiti pripovjedački diskurs tako postaje konkretni performativni materijal, a opisani postupak tek je jedno u nizu poigravanja sa spomenutim razinama glumačkog iskaza, pri čemu se glumac svako teško odriče interpretacije lika. Nadaće, jednom uspostavljeni likovi unutar svog fikcionalnog prostornog okvira kreću se prostorijama vlastitih stanova, zatiče ih se unutar njihovih intimnih zidova, a njihovi su odnosi ili već intimnog karaktera (rodbinska veza, prijateljski) ili teže intimizaciji (oničuvajedi). U sadržaj



Ika tako posljednji ulaz njegove intimne preokupacije, a polazišni motiv žene u krizi, koji utječe na sve odnose u koje ona ulazi, pretpostavlja analitičko opipavanje njezina stanja, pokušaje detekcije istih izvora bez zamaranja konačnim zaključcima. Namjerama nepokretnost na nivou sadržaja očituje se u uzaludnom pokušavanju razrjeđivanja napučenih odnosa ili pak jednako uzaludnim pokušajima dokidanja krize koja neprestano prijed prelaskom a druge strane. Upečujivo opušteno izvođenje dogovorenog sadržaja sasvim je u skladu s tematskom preokupacijom – svakodnevicom. Ritam predstave bržno prati njeno lagano gibanje, prilazi joj pažljivo, ali uvijek s namjerom da joj vrati pravo na nezamisljivost. Tako se, zapravo, posvjećujući likove u niz situacija koje se redom odigraju u svakodnevnim prostorima, ali pomno promatraju, a glumčev odnos prema liku kao da se sastoji od neprestanog prištavanja i napuštanja. Istovremeno, glumac se na sceni, kao i lik kojeg nosi, osjeća se kao kod kuće. Likovna njegova/njezina izvedba, sadržana jednako u tjelesnom stavu i izmještanju glasa, prelazi rampu i onda kada rečenica nije direktno upućena onima a druge strane, intimnost odnosa koji je zadan konstatacijom likova prenosi se i na njegova/njezin odnos prema vlastitoj glumačkoj pozici. Scena tako postaje najiskreniji prostor glumačkog postojanja, odnosno postaje njegova/njezina svakodnevna situacija. Upravo ta intimizacija omogućuje poigravanje a konvencijama glume koje ovđe nikako nisu ograničavajuće, jer je njihovo uspostavljanje uvijek početni impuls njihova rukovanja. U poigravanju konvencijama Jelčić-Rajković ne zlostavlja se na razini glumačkog iskaza, pa kao temeljnu situaciju cijele predstave postavlja upravo situaciju kazališta koja pretpostavlja umijeće balansiranja između fikcije i stvarnosti. Kao dva reprezentativna momenta predstave putem kojih fikcija i stvarnost kao nasuprotne mogućnosti ulaze u predstavljeni materijal mogu poslužiti samopomicanje stolica i pad refleksora. Prvi je manifestacija teatralnosti, dakle fikcije *par excellence*, događaja koji pripada priči likova, a svakodnevici kazališta u kojoj je ovakav ekscelsus moguć. Pogotovo zato što se predstava odigrava u dvorani u kojoj se tako nešto svojevremeno zaista dogodilo, te se na taj način direktno asociira na povijest ZKM-a, što naravno ne znači da bi postupak izgubio na svojoj nezadovoljnosti, odnosno ne dopušta predvidljivost postupka. Dosljednu nezadovoljnost moguće je iščitati i u scenografskom obilježavanju prostora. Predstava se naime igra na procjeni dok je ostatak scene isključen spuštanim prozupčanim, železnim zastorom iz čime se dodatno potencira izloženost glumca publici, te istovremeno smanjuje udaljenost dviju nasuprotnih strana). Kao centralna prostorna točka postavljen je već spomenuti trojced, koji u pobjeku svojom osamljenošću na sceni još uvijek na definira prizorište. Dovoljava čak asocijaciju na opće mjesto psihijatrijske prakse – trojcedlapovjedamcu koji uvijek pretpostavlja onog drugog snažno obilježenog svojom slušačkom pozicijom dok se pred njim odvijaju pokušaji pričanja priče. Donošenjem televizora već se uspostavlja prostor dnevnog boravka, intimni prostor nečijeg stana unutar kojeg trojced kao prostorna konstanta postaje zamka svakodnevice, a svakodnevica zamka likova. Nadalje, dok se televizor zaista uključuje, telefon na sceni ulazi bez žice, namjerno provocirajući svojom kazališnošću. Obilježavanje ostala dva prostora, onog kuhinje i onog Jadranskina soba, rukovodi se suprotnim načelima. Kuhinja tako uvjetuje unosićenje pravih kuhinjskih elemenata čija se pojava amotira u govoru inpr. susjed Nikša volio bi popiti kavu sa Ksenijom, pa donosi štednjak, kasnije i hladnjak, a njihova konkretizacija proizvodi efekt komičnosti. Za Jadransku sobu dovoljna je pak jedna stolica, jedne velika ure i oporavak četverokutni kredom, ili u drugom slučaju razvlačenje trojceda i također održavanje kredom. Tako se poigravanje mogućnostima kazališta i opipavanje izabranih postupaka provodi višestruko, sve do otvoreniog verbaliziranja, dakle konkretnog raspravljanja o postupku ili umjetničkoj odluci. Događa se to na samom kraju predstave. Razgovor Ksenije Marinković i Krešimira Mikića u dvoranu kojeg se nalazi kazališna situacija dvije glumaca i fiktionalna situacija majke i sina potpuno isprepliću, postavljajući nam pitanje što bi se sada trebalo dogoditi? Je li potreban dramski klimaks ili je jednostavno dovoljan Krešimirov odlazak na posao na koji se već neko vrijeme sprema? Ovakvim se postupkom jasno isloži dogovorenost predstavljenog, odnosno plasira se njezino načle koje uvijek prethodi izvedbi. Ipak, od lika kao konstrukt još uvijek se ne odustaje, jer Krešimir Mikić i dalje insistira na odlasku na posao dok odlazi sa scene, a ne pr. na odlasku u glumačku garderobu. S druge strane, Ksenija Marinković, koja još nekako vrijeme ostaje na sceni objašnjavajući što će učiniti kao lik, u jednom trenutku od lika potpuno odustaje. "S druge strane otikud bih je znala što će biti s tom ženom, ja je uopće ne poznajem" – zaključit će nenom prije nego najavi mirak koji, kaže, neće dugo trajati, a dolazi poput točke na kraju rečenice. Pa će i ovom tekstu poslužiti kao završetak.



# On the Other Side

Jelena Kovačić

Translated from the Croatian by Marina Miladinov

"Now I should say something about her," Krešimir Mikić begins and this line opens the performance *On the Other Side* by the Jelčić-Rajković duo. The same line could serve as the initial sentence of this text, even though in that case the pronoun *her* would imply a different object. Whereas Krešimir Mikić and his acting partners are about to say something about a forty-year old woman in crisis and start a story on everyday life, with cracks that have inseparably entangled the other characters as much as her, this text should discuss, at least partly, the scenic content of the performance, since its title is constantly provoking the input of new meanings and emphasizes its diversity again and again. The opening line comes quite expectedly after the spectators have taken their seats on the other side, respecting the division established as an old convention. However, the first word of that line addressing the audience will establish a spatial and temporal continuum between the audience and the actors, thus paradoxically confirming, instead of erasing, the basic situation – the situation of the theatre. It is that very situation that allows for the encounter between the two opposing sides. (To be sure, the above-mentioned continuum is cancelled in the course of the performance, but the actors restore it by means of certain verbal excesses or tiny whispans between themselves, merely in order to cancel it again). Still, the first spoken line only apparently contains the decision about beginning the show, since the actors that are sitting together with Mikić on a worn-out sofa (Ksenija Matinković, Jazanka Đokić, Nikša Batjeri) make their entry before the audience. One may say that the actors are there, although the characters are still missing. They are squinting because of the spotlights, squinting from time to time, casting a furtive glance at the audience that keeps arriving. They are waiting. The show is actually on before the gates of the theatre have been opened to the public. Just like any other text, this one has started far before the first line written on paper. When performed, the first spoken sentence is only the first official starting signal. The hint of the implied task gathers the actors around the basic motif given by the author, the point of common interest that generates the characters' individual stories, for *On the Other Side* reasserts the working method



Photo: M. Banić



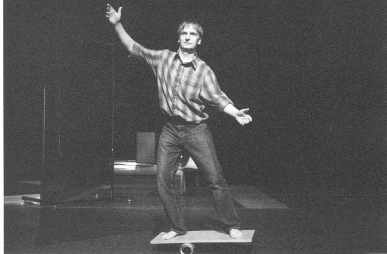
of Jelić and Rajković is its lack of any predetermined textual plan. It is a result of concentrated and investigative cooperation between direction, dramaturgy, and acting, cooperation that presupposes many months of work, during which particular characters and their stories emerge by adopting the written content to the manner of individual actors, who are expected to invest it with their own creative potential. Owing to this methodological approach, in which a number of borrowings occur on the actor-character line (the most striking and instantly recognizable being that of the nameless, the presented material is enveloped in an atmosphere of intimacy. However, the authors' interest does not focus on exposing private and personal confessions of the actors and the name borrowing does not mean that the actors are playing themselves. The character always retains his or her right to be fictional and the actor/actress always readily steps over to the other side of the character, counting on his/her self-awareness as an actor and skillfully manipulating the desirable distance. Halše uses all levels of dramatic expression, from detached representation to identification, experimenting with various possibilities of saying the given lines, but also masterfully foisting in a number of tiny confusions. Thus, all of them will speak about her from the very beginning, each of them from his or her own perspective, which will dictate the relationships. Even Ksenija Marinković, who is actually her, as it turns out later, plays with the narrator position and speaks in third person, although she will soon step out of the small group on the sofa and reveal to her surrounding the internal neuroses of the character that is about to become – hers. At the same time, she anticipates that moment of revelation herself by verbalizing it shortly before. In this way, a personal narrative discourse is turned into actual performative material, while the outlined procedure is just an element in playing with these levels of dramatic expression, whereby the actors sporadically reject the interpretation of their characters. Likewise, characters that are once established within their fictional spatial framework move through the spaces of their own apartments, get caught within their walls of intimacy, while their relationships are either intimate from the outset (family ties or friendship) or tend towards intimacy (her and the neighbour). Thus, the character's intimate preoccupations inevitably become part of his or her substance, while the opening motif of a woman in crisis, which will influence all her future relationships, invites for an analytic enquiry into her state of mind in order to detect any cracks in it, without bothering to reach any final conclusions. The intentional immobility on the level of content is manifested in the futile effort of solving the cracked relationships and the equally futile effort of putting an end to the crisis that is permanently threatening from the other side. The strikingly relaxed performance of the text suits perfectly well its thematic preoccupation – the everyday life. The rhythm of the show follows its light movements ever so gently, approaches it ever so carefully, but always with the intention of restoring its right to be interesting. In this way, by bringing the characters into a series of situations that all happen in everyday spaces, these very spaces are carefully scrutinized in themselves, while the actor's relationship with its character seems to consist of permanently alternating approximation and detachment. At the same time, the actor feels at home on the stage, just like the character he or she is embodying. The lightness of his/her performance, which is manifest both in the bodily posture and the modulation of voice, crosses the ramp even when the sentence is not directly addressing those on the other side. The intimacy of relationships, determined by the constellation of characters, is thus transferred to the actor's attitude towards her dramatic position. The stage becomes the most genuine space of dramatic existence; it becomes the actor's everyday situation. It is precisely that intimation which makes it possible to play with the acting conventions, which never function as limitations, since their establishment is always the beginning impulse for their demolition. When playing with conventions, Jelić and Rajković do not stop at the level of dramatic expression, but enact the very situation of the theatre, presupposing the art of balancing fiction against reality as the basic situation of the performance. There are two representative moments in which fiction and reality pervade the presented material as the opposing options: when a chair moves by itself and when a spotlight falls down. The first is a manifestation of theatricality, an element of fiction par excellence. It is an event that belongs to the story of the characters and functions on the content level, as a symptom of derangement of Ksenija Marinković as a character, though it can also be read through the otherworldliness, the otherness of everyday life. The fall of a spotlight onto the stage, however, represents a sort of caesura in the play, since it is prearranged and just feigns an accident, even though the real does penetrate the texture of the play. A sceneshifter subsequently picks up the spotlight while the actors comment it in commotion beyond the stage, but its fall is an incident that belongs to the theatre story, the story of everyday life in the theatre, where it is perfectly possible. Especially because the performance is taking place in the theatre hall in which something similar has indeed happened, by which the incident refers directly to the history of ŽYM (Zagreb Youth Theatre). Yet, this does not mean that the procedure would lose its meaning if set up in another theatre hall – it simply would not sustain the association. In this way, the described moments of the play coexist as two extreme points on the way from fiction to reality and back, with a huge space of free manipulation of possibilities in the theatre opening up between them, a space where the realities of life and theatre are permanently intertwined and mutually explored. Thereby, the mechanism of exposing them is always consistent in its inconsistency, since it does not allow the procedure to become predictable. This consistent inconsistency can also be observed in the scenographic marking of space, for the performance is set up on the proscenium, while the rest of the stage is excluded by means of an iron curtain, otherwise used for fire protection (which additionally increases the exposure of the actors to the audience and diminishes the distance between the two opposing sides). The above-mentioned sofa acts as the



al point in space, although in the beginning it stands alone on the stage and does not really define the scenery. It even allows for being associated with the commonplace of the psychiatrist's office – the famous couch/confessional that always presupposes the other one as powerfully marked by his or her position of the listener, the witness of all the efforts of narrating a story. By bringing in a TV-set, the actors establish the space of a living room, an intimate place in someone's apartment, where the sofa acts as a permanent point in terms of spatiality and becomes a trap of everyday life, while that very everyday life becomes a trap for the characters. But whereas the TV-set is really functional, the telephone is brought onto the stage without lives, intentionally provocative in its theatricality. The other two spaces, the kitchen and Jadranka's room, are marked by opposite principles. Thus, the kitchen does have authentic in-built modules, anticipated in speech (e.g. Nikša, the neighbour, wants to have coffee with Kaenija and therefore brings in a cooking stove, later also a refrigerator), and their materialization produces a comic effect. For Jadranka's room, it proves sufficient to have a chair, a large clock, and a rectangular drawn in chalk, or in another case to pull out the sofa and draw the room in chalk. In this way, the authors play with theatrical possibilities and expose certain procedures on several occasions, until the procedure, or the artistic choice, is openly verbalized and concretely discussed. This takes place at the very end of the show. The conversation between Kaenija Marinković and Krešimir Mikić, in which the real theatrical situation between two actors inevitably merges with the fictional situation between mother and son, raises the question about what should happen next. Should there be a dramatic climax or is it enough to have Krešo depart for work, which he has been doing for quite a while? This sort of procedure clearly emphasizes the predetermination of the play, or rather presents its reverse, which always precedes the performance. Still, the character retains its validity as a construct, because Krešimir Mikić is leaving the stage while still claiming that he is going to work rather than the dressing room. On the other hand, Kaenija Marinković, who lingers a little longer on the stage explaining what she is about to do as a character, suddenly abandons the act completely. "On the other hand, how should I know what's going to happen with that woman, I don't know her at all" – she concludes directly before announcing the darkness that won't last.







# Trotočje umjesto točke

Jasna Žmak



## S kao sve

Ako je vjerovati Metulu u hrvatskom jeziku sve važne riječi počinju slovom s. On tako navodi slijedeće: smisao, sloboda, shvaćati, smrt... – ali tu su i: slobod, strah, samoća, sumnja, koje ne spominja, a koje su također važne, ako možda ne toliko velike poput ovih prvih. Pa ako njih Metulu eksplozivno ne izgovori, u Točki se i njima bavi. Kao čovjek i kao glumac, jer on je oba. To je podvojenost koju ne dijeli s gledateljima. I od te je usamljene podvojenosti napravio svoju Točku.

## nterpunkcije

U Točki nema likova, nema radnje u klasičnom smislu riječi, prostorno-vremenska linearnost je prepuštena životu, pozorišna zbilja je različitija, ona ne potraže uzročno-posljedičnu povezanost, u njoj umjesto likova obično tek jedan čovjek-glumac a nekoliko režisera i vlastitim nedoumicama... Ali te su se, kao i ostale ovdje pratile i odušne, različite kazališta i život, kao i različite kazalište sadržaj i kazališta nekada odavno počela podržavati, zatim i podržimovati.

No ovdje nas interesira drugo – Metula, čovjek i glumac.

Činjenica dvostrukog bivanja omogućila je Metuli da Točku istovremeno funkcionira i kao refleksije čovjeka-glumca i kao refleksija samo čovjeka, naime čovjeka koji nije i glumac, pri čemu se oni međusobno ne isključuju niti se nadiruće. Jer iako je, očito, početni impuls za bavljenje sobom došao od glumca, to nužno ne umanjuje značaj ovog drugoga, Metula čovjeka.

No ovdje ću se ipak baviti, meni intrigantnijim, čovjekom-glumcem.

Pitanje koje Metula postavlja obojci ostaje isto, prema istosredno kao i Metulin odnos u različenom ogledalu isto ga, za razliku od odnosa, nužno ne čini banalnim – kako sačuvati sebe, ili, bolje, kako do sebe uspeti doći? Razlika je pri tome u poziciju događaja – za čovjeka to je samo svijet, za čovjeka-glumca tu je i kazalište ili to ono svjesno sebi. A ono zbog čega tebi postavlja gore navedeno pitanje njihova su zamka, zamke riječi i tijela u svijetu i kazalištu.

## zamka 1: riječi

On, Metula, sam je na pozornici. Sam sa sobom. Ali ako je sa sobom, je li onda zbilja sam?

To je nesumnjivo tako. Jer iako padaš i prijedlog kojim ga je dio nalazi prisutnost drugoga, logika riječi nariba drukčije. I sa sobom, on je sam.

Metula, sam na pozornici, pred nama u gledalištu, nastoji pronaći sukobe gramatike i logike, ruptane komunikacijskih kanala slične

ovome – on se igra riječima. A što je sasvim drukčija igra od igre lukama ili leptom, primjerice. Riječima se može igrati i u miru. Ali Metula to radi osvjetljen, pa katkad osvjetljava i nas u gledalištu. Osim toga, riječima se, vjerujem, mogu igrati svi. Na glas ili na priči, kao Metula, ili u sebi, kao što se vjerojatno igraju njegovi gledatelji.

Riječki i konceptijski odgovori na Točku, Metula je umjesto monodrame ili monologa rednio i koncipirao igru za jednog čovjeka-glumca – postavio je na pozornicu samog sebe. Što ne znači da ne glumi i druge. Fikcionalni drugi, naime, potencijalno izlaze iz njega ili potencijalno postaju on. Metula odluke o potencijalitetu, izlaženju i bivanju ne donosi, on ih tematizira. No da bi to učinio koristi upravo riječi i tijelo. I tako pronalazi još jedan paradoks jer ono s čime raspolaže ujedno su i njegove najveće zamke.

Pretpostavljajući da problem čovjeka-glumca u svijetu i kazalištu nekada nije ni namjeravao riješiti, danas, kada sigurnost u ispravnost rješenja više ne pronalazi utjehu ni u egzaktnim znanostima, valja biti svjestan toga da bi takav pokušaj bio lakši, a ujedno i besmisleniji zahtjev od problematiziranja. No problem, čini mi se, ostaje: kako ne biti zbunjen kodžibanom/ neodlučnošću, kako tu neodlučnost pretvoriti u snagu umjesto u slabost. Čini se da je za to potrebno više od asocijativnog pogotovanja slovnih, slogovnih, riječnih, referencijalnih i kombinatoričkih njihova značenja, pošto se ovdje oboja, čini se, na kraju svodi tek na pokušaj dekonstrukcije smislenosti i komunikacijskih svojstava riječi. Doduše, Metula ima više od toga, osim riječi ima i svoje tijelo kojim se igra, ali prevodi izražavanja kojima se kreće i u toj domeni ostaju jednako nedovršeni kao i kada je o riječima riječ. To ovdje, ako je geometrijska definicija pravca upravo njegove beskonačnost, ima negativan učinak jer ne nudi više od neiskoritenih mogućnosti. Iako je koncept Točke takav da predstavlja svojstven kazališni predproces ili pak svakodnevni podtekst koji svoju realizaciju dobiva u nekim drugim, dovršenim oblicima, bilo bi hrabroje vidjeti i njegovo susretanje, suočavanje s njima. Ako bi to bilo moguće...

## zamka 2: tijelo

Metula, naravno, nije prvi put na pozornici. Iz njegovih prijašnjih izvedbi znamo za njegovu vještinu ovađavanja tjelesnih, za preciznost, nepogreblivost njegove geste i pokreta. Ovdje mu tak tijelo ne da mira, tijelo se hrva, u svojoj neartikuliranosti okreće se protiv svoga nositelja. Naravno, opet, radi se o paradoksu, o fuziji sporta i teatra... Tijelo je i ovdje kontrolirano.

U transformacijama koje dobivaju tijelo pretezi iz raznih poza u nedefinirane kretanja, iz pantomime u mimu, što bi bio postupak analognog pokušaju dekonstrukcije riječi i njihove smisla, no on ostaje upravo to – samo pokušaj. Jednako kao što se iz njega trenutačno izbacuju riječi koje prispadaju potencijalno tuđim diskursima, tijelo se

1. Znakovito je u tom smislu dvostruko ovajenje Točke – od prvog izlaza, iako napredovan i razvijen, Metula odustaje, ustupajući tek s nekomom izdvojenosti, pa s izvedbom kraće tek – iz drugog poljeva.



trza navodno na znojdi komu zapravo pripada. Kao što nam u kratkim monološkim pasusima daje tak naznake mogućih narativa, bilo svojih ili tuđih, nevadno, tako se i u pokretima njegove tijela oslikavaju tek moguća utjelovljenja drugih. Matula likove ovdje samo naznačuje. Katkada prevladava skrobot, katkada samuraj, ali nikada slučajnost... iako, pretpostavlja se da vjerujemo drugačije. Ali i mi znamo da on zna da mi znamo o čemu se uistinu radi. No tim se znanjem, rekla bih, Matula neidvojnolno igra pa se tako i fizički moment Točka ponekad čini tek kao demonstracija gibljivosti.

## zamka 0: ja (on, zapravo)

Matula je sam na pozornici, drukčije nije moglo ni biti, jer, iako je zajednička mnogima, riječ je o nadahnu individualnoj borbi. Ona je istovremeno opće i individualizirano mjesto. Još jedan u nizu paradoksa.

Zanimljiva je pri tome njena materijalizacija na pozornici – dominantni scenski element zapravo je  $2 \times 1 = 1$  – s jedne strane ploča za pisanje, s druge ogledalo, oboje na kotačićima. Dakle: s jedne strane (napravni) riječi, a druge (odrazi) tijela, a sve mobilno. I jaano je da su to sve samo odrazi, da je izvor te borbe negdje drugdje, no nerazrjiv bez njih jer zbog njih je i nastao. Točka je zato savršen simbol za tu borbu – zokružen, kompaktan, nedjeliv i, opet u geometriji, tvorbeni element svih ostalih.

Preostaje poigravanje tom borbom. To da je igra jole da vivre, to Matula zna. Otuda i smijeh u publici. Međutim, teško je ostati ozbiljan u igri – igra i neodoljivost idu ruku pod ruku. Matula i to razumije jer iako se igra, cilja na ozbiljnost. Ali griješi kada ozbiljno miješa sa hermetičnim, i to mu ne pomaže. Druga strana iste hermetičnosti svi su paradoks koji pokušava nasinkirati. Kako oni bujuju tako Točka postaje kompleksnijom za izvedbu, kompliciranijom za svjedočenje. A iako se multiplikacija tih paradoksa odvija unutar pojedinca, to neminovno izaziva hermetičnost.

Pitanje je, dakako, do koje je mjere Matula namjerno utjecao na tu zatvorenost, a do koje se sama nametnula kao neminovnost u svakom tipu izvedbe.

## to kao sve

Večno je pri tome razlikovati hermetično od intimnog, koje je također jedna od značajki Točke, ali od onih koje ne smetaju ozbiljnosti, naprotiv. Upravo je intimnost ono što nas čini više svjedocima, a manja gledateljima, uvjetujući odgovornost umjesto obzira. Zato se, u trenutcima kad je njezin, kad je svoj, kad nas vodi, Matula i postavlja kao ravnjiv činik koji sve to razumije, proniže i kubi, kojega to dirn, ali ipak... ne zna što bi sad s time. On, koji je tek prevoditelj na jezik pune zamki, kojemu zamjenjio predstavljaju poseban problem. Prva među njima je ta pokazna, to, bez koje (se) očito ne može, za koju se Matula cijelo vrijeme plašio je ustvari, a da pritom ne shvata da će opet i ponovo dospjevati u istu rinitiv točku dokle god ju bude pokušavao dokuriti unutar registra unutar kojih je nastala.

I u tome je možda najvodi problem Točke – to naimo može biti sve, počinjati na sili ne počinjati usopde nego jednostavno biti... Ali ona vjerjama kojoj Matula ne daje priliku, koju ne daje niti naslušiti jest nagacija toga, njegov izostanak. Potraga za značenjem toga zapravo je svojevrsina parafraza njegove upornosti u traženju vlastitog uporišta odnosno nastojanja za njegovim očuvanjem te kao takva predstavlja prilično tradicionalan koncept jer ne postavlja sumnju u postojanje tog uporišta do kojeg treba dospjeti. Tu sumnju naravno ne želim nametnuti kao pravi odgovor na pitanje kojime se Matula bavi, ali je svakako jedan od mogućih. Stoga smatram upitnom njegovu odluku iako se o odluci radi da ju kao odgovor ne ponudi.

Vjera u postojanje ropalestava temelj je Točke. Premda ga ostali postupci izvedbe negiraju, upravo postojanje te vjere kod Točku u dohvatu teologije dramskog teatra.





# Točka susreta / stanje razlaza

Aleksandar Bender

Zamislao sam započeti ovaj tekst/analizu u nekom pred-vremenu, prije samog iskustva izvedbe koju sam proživio. Razmišljanje o navedenom raspršeno je između očekivanja i mogućeg. Stanje je to u kojem ne preostaje drugo nego složiti mentalno uskladištene temeljne pojmove teorije dramskog i post-dramskog teatra te ih pokušati vezati uz još-ne-pogledano – ne bih li tako već unaprijed determinirao izvedbu, nasumičnim nabrzanjem predvidio njezino teorijsko i značenjsko polje. Navedeni proces umeranja mogućih teorijskih mišljenja u postojeću, ali ne-pogledanu praksu, unaprijed izdvoja neke od njezinih mogućih aspekata. Iznimna otvorenost mogućim, ali ne i definitivnim tumačenjima, velikim dijelom određuje i kontekst Matuline Točke.

Pred-mišljenje je izvedbu usmjerilo prema sljedećim izazovima tumačenja:

kroz proces pokušaja proizvodnje značenja,

kroz pozicioniranje tijela u kompleksnoj situaciji scene,

kroz metodičnost u prijenosu sadržaja tog značenja, odnosno,

kroz odnos prema gledatelju kao onome komu treba tumačiti.

Na formalnoj razini, Matulina je izvedba zamišljena kao monodrama u trajanju od tri četvrti sata, postavljena na scenu namještenu s tek nekoliko scenskih rekvizita: stolac, ogledalo, komadi kože. Prostor je to koji na samom početku pozicionira lokaciju izvedbe, mjesto koje ničim ne smije iznevjeriti, pa čak ni u trenutcima naglašene negacije scene. Prije no što se upusti u verbalno, Matula inscenira pokušaj bijega te nakon što zaključa vrata, proizvodi balju bijega pred onima što se od njege kao autora očekuju – namjenu izmicanja bilo kojoj vrsti izvedbene prakse, pa onda i izmicanja **proizvodnji značenja**.

Matulina izvedba pokušaj je sjedinjavanja, ispreplitanja gasta i riječi u svojevrsni metodiko-didaktički koncept, koji nastoji ometati zasebno promatranje tih dviju razina i uopće gledateljev proces dekonstrukcije unutarnje cjelovitosti.

Tekst što ga izgovara Matula naprekinuti je kao cednoga, cedne borbe ili nadmoći nad tekatom, zbog čega shvaćanje teksta mnogim gledateljima (postaje) gotovo pa nesavladivo. Stoga je proces izvedbe moguće čitati u pomaku, u nemišljanju, u pokušaju – oporavaka i prikiida s humanističkim zasnovanim saznanjima sveta i uvođenjem antihumanističkog teorijskog mišljenja.<sup>1</sup> Virus teorijskoga skriven je u pitanjima što ih Matula postavlja gledatelju. Tekst postaje pitanje usmjereno samom procesu. Što je to, odakle krećem i kako da me odvesti trenutna pozicija, pita se Matula.

U slučaju ove izvedbe, pričanjem i pitanjima što ih postavlja, izvođač vrši metodološku propagandu. Svakom je pitanju svojevrsni mamak. Tako izdvojeno pitanje jednostavno je i svima razumljivo, na trenutak pak ježina igra i logička završnica, onda opat počinak moguće, kompleksne dijalektike, ali s jednim ciljem da podjeli zbunjena gledatelja na sve one što je propustio, odnosno, na sive one angažman što ga je izbjegao u nekoj prethodnoj ulozi gledatelja.

Razjedinja unutarnju cjelovitost i bira naviku gledatelja da razumije i proizvede značenja koja će moći uklopiti u neko zajedničko, prihvatljivo razumijevanje i biti siguran da nije promaklo, zaboravljajući pri tome na sve mogućnosti koje mu kao individui pruža neka slobodna igra značenja, kako bi to rekao Derrida.<sup>2</sup>

Matulin je izvedbeni koncept, ponavljam, blino određen mjestom izvedbe. To je klasična kutija-pozornica na početku zaključena zavjesom. Pozornica je unutar svojeg povjerenog konteksta ovdje odabrana ne samo kao mjesto izvedbe, već i kao njezin sadržaj. O mjestu se postavlja pitanje te ono postaje

1. Ana Vučković, *Razgovori o smatranju performansa*, SKC, Beograd, 2004., str. 94-95

2. Jonathan Culler, *O dekonstrukciji: Teorija i kritika postje strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991., str. 113



je ternom. Drugim rječima, izvedba kreće od pokušaja definiranja izvedbenog prostora, i do samog kraja podnosi sveukupno Matulino propitivanje. Izrazno obrađuje gledateljima negacija je scene na kojoj Matula stoji i koju dodatno nagire već spomenutom inscenacijom Postoji. Postoji, dakle, mjesto na kojem se ne želi biti, ili s kojeg se želi pobjeći. To je mjesto povlačenih nazima očekivanja. Očekivanja (izvođača od samoga sebe da će znati iskoristiti uvjetovanosti pozorišta; da će znati pokrenuti mehanizam iznajmljivanja mjesta, da će od samog kraja čitati uvjetljiv subjekt i objekt scene. Matula je pozornica mjesto koje treba diskreditirati nekom od metoda, sprječiti moguću navođenoj i uslovljenoj realnosti u kojoj vladaju vlastiti zakoni i interne veze elemenata koje se izdvajaju iz okoliša kao »inascenirana« realnost.<sup>4</sup>

3 Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb/Beograd, 2004., str. 127

Bilo da se radi o kontinuiranom diskurzivnom ili doslovnom fizičkom slavljenju sa scene, bilo da se radi o ignoriranju scene (kao prostora scenske igre, mjesta radnje, vremenskog isječka u činu), za vrijeme Matuline izvedbe pozornica nije mjesto zaključaka, već mjesto pitanja, i kao takvo za gledatelja krajnje nesigurno i nelagodno.

Pozicioniranje rade u **kompleksnoj situaciji scene** počinje od neuspjelog eskapističkog čina, te se postupno preumjeruje na postupak pitanja-pokušaja, onog verbalnog i onog tjelesnog. Matula poput akustičkog i prostornog ugađača opipava prostor i ispunjava ga riječima i pokretima. Riječ je nezamisliva, ako ne u kontekstu izvedbe, onda bar na semantičkoj razini. Pitanje odnosa pokreta prema prostoru već je složenije, jer Matula tek naizgled čini pokret referencijalnim. Odnosno, Matula riječ i pokret namjerno dovodi u neslaganje ne bi li u gledatelja izazvala neslaženost i nervozu uslijed nemogućnosti lakšeg oblikovanja značenja.

Kroz stalnu prisutnu dvostrukost, odnosno simultanost izvedbenih postupaka Matula provodila gledatelja fragmentirajući izvedbu na dijelove zatvorene u prostor scenskog i dijelove otvorene prema gledatelju. Matula pokušava pronaći način da afirmira prostor, da mu pronađe ono mjesto i mogućnosti koje su njemu kao izvođaču iskoristive, no ipak otkriva neophodnost scene, njezinu toliko puta spomenutu uvjetovanost samo jednom, određenom, kanoniziranom i prihvaćenom vrstom izvedbe ili slike. S druge strane, u neuspjehu postizanja arbitrarosti scenskog prostora, Matula pakuju prebjege na gledatelja i gledateljve strahove od pripadanja scenskom. U trenucima kad i sam biva razvijen u otvorena mogućnost izvedbenog prostora, Matula se priklanja otvorenoj metodologiji rade izvedbe, osobnoj sklonosti **didaktičko-pedagoškom** ne se s propitivanja prisutnosti tijela na sceni, preusmjerava na pozicioniranje gledatelja u izvedbi. Ako je gledatelj obijedjen neodoljivošću da dijeluje i strahom da bi mogao biti uvučen u izvedbu, valja ga dovesti pred govor čina, suočiti sa strahom i neodoljivošću. Matula to i čini, ali na krajnje suprotan način: naprije postavlja gledatelju pitanja, poziv ga oputa aplikacijom ideja kroz oblik igre riječima i tijelom, ne bi li naposljetku slika u gledatelju i njeg na jednu od sedalica. Za gledatelja tako više ne postoji opasnost da će biti izveden na scenu i prikazan, već priklanja da bi »Onaj« sa scene legitimno mogao sići u gledačnice i početi savjetati jedan red za drugim.

4 Hans-Thies Lehmann, *Behind the Actors, in: Fokija* br. 2007, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 1998., str. 5-11

5 *Ibid.*, str. 134-135

“Glumac je ametrizja u slici”, u gledateljvej osobnoj slici.

Vili Matula, izoliran i označen, pokušava pronaći početak, trenutak kada – ispred logosa u postdramskom kazalištu stupaju dah, ritam, ono sada mesnate prisutnosti tijela.<sup>6</sup> Ta je mesnata prisutnost tijela postavljenoj na scenu preduvjet svake izvedbe, njezin prepočetak, trenutak političke ravnoteže svih onih koji izvedbu odvijaju. Navedena jednakost traje sve do trenutka u kojem umjesto ispuštenog daha na sceni biva izgovorena riječ. Izgovora je Vili Matula. Izgovorena riječ poručava da pokretom koji niti označava, niti potvrđuje verbalno, pa je i cijeli je proces izvedbe zapravo pokušaj pronašćenja zajedničke točke tjelesnom i verbalnom, gestualnom i pripovjedačnom.

Matula se u kazalištu bavi kazalištem, odnosno onim aspektom kazališta koji još uvijek stoji s omiljenom i dominantnom likom. Matula izvedbu iznosi kroz četvrti zid, ali ni u jednom trenutku ustrnu ne napušta scenu. Njegov je polje izvedbe u doslovnim smislu određeno i fiksno. Eskapistički nastoji u gledačnice tek su prividni pokušaji bijega sa scene, jer glumac nesvjesno poljuže zaklon; o istaje na sceni, ali scenu nosi sa sobom. Matulino je izvedbeno tijelo podijeljeno između dvije želje i dvije mogućnosti: potencijalnosti scene s jedne strane, i oblikovanja gledatelja s druge.

U vremenu naglog livenja i upotpunjavanja kazališta elementima postdramskog diskursa, mišljenja i prakse, u kojem i teorija postaje dijelom izvedbene prakse, važno je primijetiti što se događa s gledateljem kroz kazališta u tranziciji i može li ga se odrediti i više nego kao – samo gledatelj. Može li se prema načelima mišljenja i očekivanja suvremenog gledatelja skovati sintagma **post-dramskog gledatelja** i kakav bi takav gledatelj imao biti? Koji količina stropljenja je prihvatljiva, a da iskreni interes ne preneće u stropjenje? Koji je nazna angažmana koju postdramski gledatelj može ostvariti u uvjetuje li on uopće smjer u kojem se teorija i medij kazališta obnavljaju? Konkretno je pitanje, kojem gledatelju Matula zapravo govori?

6 Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antikvarat, Zagreb, 2004., str. 117

7 *Ibid.*

Premda Patrice Pavis dvoranu definira kao »jedinstven entitet, jedno tijelo koje reagira kao kompleksne cjelina“, postdramski gledatelj –projet ideološkim i psihološkim kodovima raznih grupa“, izuzima



počinju individualne načine od međusobne akustike, egoizma, znanja, želje i konvencije. Postdramski gledatelj je izoliran od drugih u savješljivu vlastitu poziciju, te mu je izvedba koju prati samo podjaci da bude svjestan sebe kao gledatelja. Određenje postdramskog gledatelja moglo bi se kretati u smjeru onoga što estetska recepcija naziva inspicijivim ili idealnim gledateljem, čime se takav gledatelj dovodi u neaktivnu poziciju onoga kojeg je moguće definirati jedino u dialektičkom načelu u kojem se afirmacija najbolje može definirati kroz niz negacija.

Postdramski gledatelj nije kritičan, već analitičan.

Postdramski gledatelj nije pasivan sudionik izvedbe.

Postdramski gledatelj misli unaprijed.

Postdramski gledatelj svjestan je vlastite podjaci u procesu same izvedbe.

Postdramski gledatelj ne uvlači glavu među rimena u trenutku kad postaje dio izvedbene prakse.

Postdramski gledatelj nije suzdržan prema kolektivnoj praksi.

Postdramski gledatelj ne osjeća da postoji granica između njega i izvođača.

Postdramski gledatelj je onaj kojemu je strano svako iznestravanje na uvjerljivosti.

Postdramski gledatelj je onaj kojemu se sam proces rada i izvedbe čini jednako važnim kao i sadržaj same izvedbe.

Rušenje semiotičkih kanona i formalističke strukture djela postdramski gledatelj ne doživljava kao provokaciju.

Postdramski gledatelj je onaj kojega je nemoguće isprovocirati, nemoguće raniti, nemoguće natjerati da kvant – pa je slijedom te logike postdramski gledatelj i idealni gledatelj Marjuline Točke.

Itd.

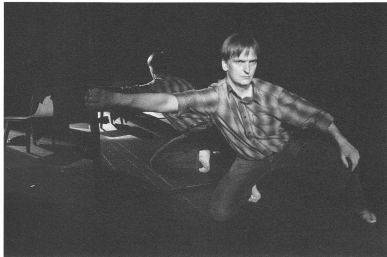
I dok klasična dramaturgija zarobljava gledatelja još donekle sklonog patetičnom osjećanju, kod Marjule je riječ o dramaturgiji navlačenja gledatelja indiferentnog prema svemu osim možda prema načinu na koji Marula re-definira izvedbenu formu. Izvođač tako pokušava jedino što mu preostaje: i samog gledatelja uvući u proces, natjerati ga da se pokrene, da se odvoji od publike kao kolektivnog simbionika, da nešto dohvati, dobaci, ili napusti izvedbu. Ništa se od svega na kraju ne dogodi, pa umjesto idealnog gledatelja koji je zakazao, Marula, kao beskrajno strpljiv učitelj, preuzima ulogu i gledatelja i izvođača i kritičara i tumača u želji da putem metodike ljudost<sup>8</sup> pasivnog gledatelja podsjeti da "... u još uvijek tuđem društvu umjetnost mora biti križica, ona mora prekinuti bilo kakvu iluziju, čak i iluziju prirode, znak mora biti djelomično arbitran, bez boga opet upadamo u umjetnost iznestravanja, u umjetnost esencijalističke iluzije."<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Jonathan Culler, *O dekonstrukciji: Teorija i kritika postve strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991., str. 113

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Arguments*, u *Fakcija dr. R. Cestar za dramu umjetnost*, Zagreb, 1998., str. 100







# Three Dots Instead of a Period

Jasna Žmak

Translated from the Croatian by Marina Miladinov



## s like synthesis

If we can trust Matula, all important words in Croatian language begin with the letter *s*. He lists quite a few of them: *smisao* (meaning), *sloboda* (freedom), *srbasti* (understand), *smrt* (death)... – but he does not mention *slabost* (weakness), *strah* (fear), *samota* (solitude), or *sumnja* (doubt), for example, although they are equally important as those in the first set, just perhaps not that great. And even if he does not utter them explicitly, Matula does deal with them in his *Dot*. As a man and as an actor, for he is both. That is a dividedness he is not sharing with his audience. And that lonesome dividedness is the stuff his *Dot* is made of.

## interpunctuations

In the *Dot*, there are no characters, no plot in the classical sense of the word; the stage reality is fragmented, void of all causal relationships or spatial and temporal linearity, and instead of the characters, it is inhabited by a single man/actor with a few stage properties and his personal dilemmas... But these have been underlined long ago and now taken for granted – just like the difference between the theatre as it is now and the theatre as it used to be.

But here we are interested in something else – in Matula, as a man and an actor.

The circumstance of this double existence has made it possible for Matula to make his *Dot* function both as a reflection of a man/actor and as a reflection of a man alone, that is, a man that is not an actor. Still, these two reflections neither exclude nor compete with each other. For even though the starting impulse for self-reflection has obviously come from the actor, it does not necessarily diminish the importance of the other, Matula the man.

But here I intend to deal with the one that I find more intriguing – the man/actor.

The question that Matula asks both of them remains the same, even though it is somewhat worn-out, just like Matula's reflection in the broken mirror (which is not necessarily banal, unlike the reflection) – how to preserve oneself, or rather: how to reach oneself in the first place? The difference lies in the arena of events – for the man, there is only the world, for the man/actor there is also the theatre (which is self-aware). The reason why this question is raised by him is in the traps, the traps of words and bodies in the world and the theatre.

## trap 1: words

He, Matula, is alone on the stage. All by himself. But if he is *by himself*, is he really alone then?

Undoubtedly he is. For even if the grammar and the syntax impose the presence of another, the logic of words commands something else. Even if by himself, he is alone. Matula, alone on the stage, before us, the spectators, is trying to identify the conflicts between grammar and logic, ruptures in communication channels like this one – he is playing with words. And that is an entirely different thing from playing with dolls or a ball, for example. You can also play with words in the dark. But Matula does that under the spotlight, sometimes even directing it at us, the spectators. Besides, I believe that all of us can play with words. Loudly or on the blackboard, like Matula, or silently, which is probably what his audience is doing.

As the author of the *Dot*, Matula invented and directed a game for one man/actor instead of a monodrama or a monologue – he has put (only) himself on the stage. This does not mean that he is not playing other people. Rather, these fictional others are potentially emerging from him or potentially becoming him. Matula does not reach decisions on potentiality, emergence, or existence; he problematizes them. But in order to do that, he is using precisely words and the body. And thus he discovers another paradox, for that which he has at his disposal is also his biggest trap.

Assuming that he has never even intended to solve the problem of a man/actor in the world and in the theatre, today, when one cannot be certain about the rightness of a solution even in natural sciences, one should be aware of the fact that such an attempt would be an easier task than problematizing, although also more useless. But it seems that the problem remains: how to avoid becoming confused by the *idiot's* inadequacies, how to transform that indecisiveness into strength rather than weakness. Apparently, it takes more than playing associations with letters, syllables, and sentences, more than just combining their meaning, since here all eventually comes down to a mere attempt at deconstructing the sense and the communicational features of words. To be sure, Matula owns more than that: beside the words, he has his body to playing with, but the research line he is taking remains incomplete in this realm just as much as it does in case of words. Even though the geometrical definition of the line includes its endlessness, here it has a negative impact, since it does not offer more than just unused options. Even though the concept of the *Dot* is such that it represents a sort of theatrical pre-process or an everyday subtext that achieves its realization in some other, more complete forms, it would be more daring to observe its collision, its confrontation with them, if that were possible...

## trap 2: the body

To be sure, it is not Matula's first time on the stage. In his earlier performances, we have wit-

1 The double opening of the *Dot* is significant in this respect – Matula gives up his first entry, even though he was apparently self-assured and ready, and seems his performance, waiting with difficulty, only "on second try."



needed his skill of mastering the corporal, his precision and his unswerving gesture and movement. But here, his body does not let him be, it wrestles, it turns in its inarticulateness against his owner. Certainly, it is another paradox; another illusion of spontaneity... for the body is controlled here just like elsewhere. In the transformation it is undergoing, the body passes from various postures into undefined movements, from pantomime into mime, which may be analogous to an attempt at deconstructing words and their meaning, but it remains precisely that – just an attempt. Just as he is abruptly spitting out words that belong to some potentially foreign discourses, his body is twitching as if it knew not to whom it belonged. Just as his brief pieces of monologue offer mere hints of possible narratives, his or someone else's, for it hardly matters, the movements of his body only illustrate possible embodiments of others. Matule is merely offering contours of his characters. Sometimes the acrobat prevails, at other times the samurai, but it is never a coincidence... although it is assumed that we believe otherwise. But we also know that he knows that we know what it is really about. However, Matule is playing with that knowledge (insufficiently, I should say, so that the physical moment of the Dot appears at times as a mere demonstration of elasticity.

## trap 0: me (actually him)

Matule is alone on the stage; it could not have been otherwise, for it is a very personal conflict, even though common to many. It is a commonplace and an individualized place at the same time. Another in the line of paradoxes.

What is interesting is the materialization of that conflict on the stage – the dominant scenic element is actually 2 in 1 – blackboard on the one side, mirror on the other, both on wheels. Thus: (written) words on the one side, (reflection) of the body on the other, all of it mobile. And it is clear that these are just reflections, that the source of the conflict is somewhere else, but it is insoluble without them since they caused it. The period or dot is therefore a perfect symbol of that conflict – rounded, compact, indivisible and, speaking geometrically again, a constituent part of everything else.

And then, what remains is to play with that conflict. And Matule knows very well that playing equals *jolie de vivre*. That is why the audience is laughing. But it is difficult to remain serious while playing – play and playfulness go together. Matule understands that, for even though he is playing, he aims at seriousness. But he is mistaken when he confuses the serious with the hermetic. And that does not help him. On the other side of that hermeticity, there are all the paradoxes he is trying to disclose. As they bulge, the Dot becomes more complex to perform, more complicated to witness. And since the multiplication of these paradoxes is taking

place within an individual, it inevitably leads to hermeticity. The question is, of course, to what extent Matule intentionally contributes to that enclosure and to what extent it imposes itself as inexorable in this type of performance.

## that as everything

Thereby it is important to distinguish the hermetic and the intimate, which is another characteristic feature of the Dot, albeit one of those that do not interfere with seriousness, on the contrary. It is precisely the intimacy that makes us more like witnesses and less like spectators, since it implies responsibility rather than discretion. That is why Matule, in those moments when he is sober, when he is himself, when he is leading us, adopts the gesture of a vulnerable cynic that understands all that, sees through it and digs it, who is touched by that, but still... he does not know what to do with that. For he is just translating into languages full of traps and gets very perplexed by pronouns. The first among them is the demonstrative that, without which he obviously cannot manage, although he is wondering all the time what it really is, failing to understand that he is about to reach the dead end again and again, as long as he keeps trying to get hold of it within the registers in which it has been created.

And that is perhaps the biggest problem with the Dot – that can, namely, be everything: it can begin with an *s* or not begin at all, but simply be... But the variant to which Matule does not give a chance, which he does not even hint at, is the negation of that, its omission. The search for the meaning of that is a sort of paraphrase of its persistence in searching its own basis, or rather its effort to preserve it; in this respect, it is a rather traditional concept, since it does not imply any doubt in the existence of that reachable basis. Of course, I do not wish to impose that doubt as the true answer to the questions that Matule is dealing with, but it is certainly a possible one. Therefore, I consider his decision (if it is one at all) not to offer it as a possible answer rather questionable.

Belief in the existence of the self is a basis of the Dot. Even though the remaining procedures of the performance deny that belief, it is precisely its existence that prevents the Dot from escaping the theology of drama theatre.



# The Point of Encounter / the State of Divergence

Aleksandar Bender

Translated from the Croatian by Marina Milešević

I thought I would begin this text/analysis in some sort of pre-time, prior to the experience of watching the performance. All reflection on the unseen is scattered between the expectation and the possible. It is a state in which there is no other possibility but to assemble the mentally stored basic notions of the theory of dramatic and post-dramatic theatre and try to link them to the yet un-watched – in order to determine the performance in advance, to predict its theoretical and semantic field by random listing. This process of insertion of possible theoretical reflections into an existing, but yet un-watched practice singles out some of its possible aspects in advance. The exceptional openness towards possible, yet indefinite interpretations largely determines the context of Matula's *Dot*.

This pre-reflection has directed the performance towards the following challenges of interpretation:

- through the process of attempting to produce the meaning,
- through the positioning of the body in the complex situation of the stage,
- through the methodical transfer of the content of that meaning, or, rather,
- through the relationship with the spectator as the one that needs interpretation.

On the formal level, Matula's performance is conceived as a monodrama of 45 minutes in duration, set on the stage equipped with only a few stage properties: a chair, a mirror, some pieces of leather. It is a space that determines the locality of performance from the very beginning, which it should by no means betray, not even in the moments of accented negation of the stage. Before engaging in verbal expression, Matula enacts an attempt to flee and, having locked the door, generates the wish to avoid what is expected from him as author – the intention of evading all performative practice and thus the very production of meaning.

Matula's performance is an attempt to conjoin and intertwine gesture and words into some sort of a methodical and dialectic concept, with the aim of preventing these two levels from being observed separately and generally obstructing the spectator's process of deconstruction of internal unity.

The text spoken by Matula is an uninterrupted chain of personal utterances, of personal conflict with the text or triumph over it, for which reason it becomes/remains almost impossible for many spectators to understand the text. In this way, the process of performance may be interpreted as displacement, transfer, an attempt to "deny and abandon the humanistically based knowledge of the world and to introduce the anti-humanistic theoretical reflection."<sup>1</sup> The virus of the theoretical is concealed in the questions that Matula raises for the spectator. The text becomes a question addressed to the process itself. What is that which is my starting point and where will my actual position take me? – Matula is asking himself.

As for the performance, one may say that the actor performs methodological propaganda by talking and asking questions. Each question is a sort of bait. The individualized questions are simple and easily understandable, now and then turning into a play of words or a logical puzzle, then again into the beginning of a possible, complex dialectics, yet all with a single aim of reminding the perplexed spectator of all that he has missed, that is, of all the engagement he has evaded in some former role of the spectator.

Fragmentation of internal unity undermines the spectator's habit to understand and produce meaning that he will be able to fit into some common, acceptable understanding in order to be sure that he has not failed, which is how he forgets about all those possibilities offered to him as an individual by the free play of meaning, as Derrida would say.<sup>2</sup>

Matula's performative concept, I would repeat, is essentially determined by the place of performance. It is a classical box-stage, concealed at first by a curtain. In its historical context, the stage has been chosen here not only as the place of performance, but also as its content. One asks ques-

1 Ana Vujanović, *Reprezentativna performansa* (Disrupting the signifier in performance), *Beograd*: SAC, 2004, pp. 94-95.

2 Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.



tions about this place and it becomes an issue. In other words, the performance starts from an attempt to define the senselessness of performative space and it bears all of Matula's questions to the very end. The fact that he is directly addressing the spectators implies the negation of the stage on which Matula is standing and which he has negated additionally by the aforementioned enactment of flight. Thus it becomes a place where one does not want to be, a place that one wants to flee from. It is a place of elevated level of expectation. It is the performer's expectation that he himself will know how to use the stage settings; that he will know how to start the mechanism of that (over)familiar place, that he will remain a convincing subject and object of the stage to the very end. For Matula, the stage is a place that needs to be discredited by some method, in order to prevent the possible evolution of a "separated and framed" reality with its own rules and an internal link between elements, which sticks out against the environment as an "enacted" reality.<sup>33</sup>

Regardless of whether it is about the continued discursive or the literal, physical abandoning of the stage, or just about ignoring the stage (as the space of scenic play, place of action, temporal fragment in the act), the stage is not a place for conclusions in Matula's performance, but a place for questions, which makes it utterly unsafe and uncomfortable for the spectator. The positioning of work within the complex situation of the scene begins with the unsuccessful act of escapism and is then gradually redirected towards the procedure of questions-tries, both verbal and corporeal. Like an acoustic and spatial tuner, Matula tries out the space and fills it with words and movements. The word is understandable, if not in the context of performance, then at least on the primary semantic level. The question of the relationship between movement and space is somewhat more complex; for it is only apparently that Matula makes the movement seem referential. In other words, he intentionally causes discord between words and movements in order to provoke disorientation and nervousness in the spectator because of the latter's incapacity to shape the meaning in an easier way.

By means of this everpresent ambiguity, or rather simultaneity of performative procedures, Matula provokes the audience by fragmenting the performance into parts that are enclosed in the scenic space and those open for the spectator. He is trying to find the ways of asserting space, of supplying it with those measurements and possibilities that he can use as performer, yet he discovers the imperability of the stage. Its often mentioned dependence on a single, determined, canonized, and accepted type of performance or image. However, by failing to make the scenic space undetermined, Matula shifts the attention to the spectator and his fears of becoming a part of the scene. In the moments in which he is disillusioned himself about the open possibilities of performative space, Matula adopts the open methodology of work/performance and shows his personal inclination towards the *didactic and pedagogical* by redirecting his attention from exploring the presence of the body on stage to positioning the spectator in the performance. If the spectator is marked by his indecision to act and his fear that he might be drawn into the show, he should be placed before the fact, confront him with his own fear and indecision. Matula does precisely that, yet in an extremely subtle way: first he asks some questions, then he relaxes the spectator by explaining his ideas through playing with words and the body, and eventually he comes down to the audience and sits down. Thus, the spectator no longer fears that he might be drawn onto the stage and be exhibited/exposed; just the threat that "the One" from the stage might legitimately come down to the auditorium and begin to conquer one row after another.

"The actor interferes with the image,"<sup>34</sup> the spectator's personal image.

Vili Matula, isolated and marked, is trying to find the beginning, the moment when "before the logos of the post-dramatic theatre, there comes the breath, the rhythm, the now of the carnal presence of the body."<sup>35</sup> That carnal presence of the body set on stage is the precondition of any performance, its primordial beginning, the moment of political equality of all those realizing it. This equality lasts until the moment in which the word is spoken on the stage instead of the exhaled breath. It is spoken by Vili Matula. The spoken word is accompanied by a movement that neither signifies nor confirms the verbal, so that the entire process of performance is actually an attempt to find the common point between the corporeal and the verbal, the gesture and the narrative.

Matula deals with the theatre in the theatre, or rather, he deals with that aspect of the theatre that is still at war with the beloved and dominant illusion. Matula takes the performance out through the fourth wall, yet he never really abandons the stage. His field of performance is literally fixed and determined. His escapist assaults of the auditorium are merely deceptive attempts at fleeing the stage, for as an actor he will unconsciously respect the rules: either he will remain on the stage or he will take the stage with him. Matula's performative body is divided between two desires and two possibilities: the potential of the stage on the one hand and the expectations of the audience on the other.

In the periods of abrupt expansion and complementation of the theatre by means of elements of post-dramatic discourse, thought, and practice, in which the theory itself becomes part of the performative practice, it is important to observe what happens with the spectator of the theatre in transi-

<sup>33</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2001 (11<sup>th</sup> ed. 1998), p. 170.

<sup>34</sup> Hans-Thies Lehmann, *Exit the Actors, in: Paskoja 2021*, trans. by Lars Hebeling-Matouš, Zagreb: Center za dramsku umjetnost, 2001, p. 11.

<sup>35</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (as in n. 3), p. 262.



whether he can be defined as something more than merely – spectator. Is it possible to take the principles of thinking and expecting of the modern spectator and coin the syntagm of **post-dramatic spectator** and what should that spectator be? How much patience is acceptable before genuine interest turns into suffering? What is the level of engagement that the post-dramatic spectator can realize and does he determine in any way the direction in which the theory and the media of the theatre are being revived? Eventually, the question is: what kind of spectator is Metzula actually addressing?

- 6 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- 7 Ibidem.

Even though Patrice Pavis has defined the audience as a "unique entity, a single body responding as a compact unit,"<sup>6</sup> the post-dramatic spectator, "determined by the ideological and psychological codes of various groups,"<sup>7</sup> assumes the position of an individual made of the mixture of experience, egotism, knowledge, desires, and conventions. The post-dramatic spectator is isolated from others in his contemplation on his own position, in which the performance he is watching is just an impulse urging him to become aware of the possibilities that he has as spectator. The definition of the post-dramatic spectator can be easily considered in terms of what the aesthetics of perception has named the *implicit or ideal spectator*, which brings the spectator into an unenviable position of someone who can be defined only through a dialectic principle in which affirmation is best defined through a series of negations.

The post-dramatic spectator is analytical instead of critical.

The post-dramatic spectator is not a passive participant in the performance.

The post-dramatic spectator thinks in advance.

The post-dramatic spectator is aware of his position in the very process of performance.

The post-dramatic spectator enhances and activates his position as a part of performative practice.

The post-dramatic spectator is open towards collective practice.

The post-dramatic spectator actively and consciously shifts the border between the performer and himself.

The post-dramatic spectator rejects all insistence on credibility.

The post-dramatic spectator finds the very working process in a performance equally important as its content.

The post-dramatic spectator does not experience the destruction of semiotic canons or formalist structure as provocation, but as a possible moment for action.

The post-dramatic spectator cannot be provoked. You cannot wound him or make him bleed; thus, logically the post-dramatic spectator is the ideal spectator of Metzula's Plot.

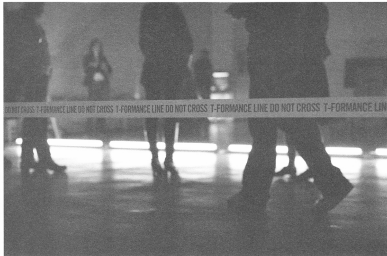
Et cetera.

And while classical dramaturgy constrains the spectator who is still somewhat inclined to pathetic emotions, with Metzula it is the dramaturgy of luring a spectator that is indifferent to everything else except, perhaps, to the way in which Metzula redefines performance as a form. Thus, the performer tries to do the only thing that he is left with: to draw the very spectator into the process, to force him to move and to separate from the audience as a collective factor, to shout, to comment loudly, or to leave the show. But none of this eventually happens and instead of the *ideal spectator* who has failed, Metzula takes on the roles of the spectator, the performer, and the critic, like some endlessly patient teacher, in his wish to remind the passive spectator with the help of methodical irony<sup>8</sup> that "in a society that is still alienated, art must be critical, it must cut all illusion, even that of nature; sign must be partially arbitrary, without which we fall back into an art of expression, into an art of essentialist illusion."<sup>9</sup>

8 Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.

9 Roland Barthes, *Les choses de la critique postérieure* (1955), in: *Essays critiques*, Paris: Seuil, 1964.





T-formance

# (Umjetničke) strategije otpora

Lana Šarić



Izvedba može biti politička? Što u kazalištu znači iskazati otpor? Kakav je kontekst u kojem egzistira zapadnjačko, ali i ovo naše kazalište?

Ova pitanja povezat ću s dvije predstave koje donaske dijela i autorski tim: *Sedmorica protiv Tebe* u režiji Olivera Frijca i *T-formance*, autorskog tima B. Šeparović - O. Frijca.

Još sedamdesetih godina prošlog stoljeća Guy Debord je, ne govoreći o kazalištu, ovu eru svjetlosti imenovao erom spektakla i opisao je kao društvo čija bi glavna značajka bila konzumerizam i otupjela knjižna odraz. Potiskivanje stvarnosti i političnosti prisutno je i u konzumaciji i u proizvodnji dobara; oni koji proizvode dobre čine to tako da one koji ih konzumiraju drže u stanju apatične konzumacije, privrnutosti na spektakl, na privid života koji ide tako daleko da spektakl postaje (jedino) ono što traže, u bržljivo obježavanje oblika komunikacije koji bi u dijalog mogli privesti i neku stvarnost. Štaviše, proizvodnja ovoga dobra da bi ih društvo konzumiralo i živjelo u sretnoj opijenosti spektaklom, a to postavka nije primjenjiva samo na proizvodnju dobara, nego i umjetnosti.

Sav život u društvima u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao goleme akumulacije spektakla. Sve što se izravno proizvedelo, udijelo se u predstavu... Spektakl nije skup slika, on je društveni odnos među pojedincima, porazodan slikama, ... i u reklamiranju i u izravnoj potrošnji zabave, spektakl tvori model života koji vlada u društvu... Stav koji traži jest pasivno prihvatanje koje je već postojalo svojim monopolom na privid... Spektakl je potvrda privida i potvrda cjelokupnog ljudskog života, dekle društvenog života, kao pukog privida. Ne kritika ga razotkriva kao negaciju života koja je postala vidljiva.<sup>1</sup>

1 Guy Debord, *Društvo spektakla*, str. 35-46, p. 1-34

Kad se gornji pasus primijeni na kazalište i medije općenito, mogli bismo zaključiti da spektakl svojim širenjem, ustanovljavanjem svoje pozicije moći, nije stvorio samo model moći nego i model izvedbe. Debord u dodatku svoje knjige upozorava da su generacije koje će je danas čitati odgojene i otuđene na spektaklu, te ne znaju za alternativu, otpor. Prava moć spektakla danas se sastoji u tome da postaje jedini moguć, a obzirom da nastaje pamćenje onih ljudi koji su pamtili alternativu. Publika kao konzument tog spektakla naučena je zahtijevati uvijek novi spektakl, privid života. Kazalište danas često znači kulturu otupjele odrazice, pozornicu koja malo kome još nešto znači, ponuku koju više nema, jer spektakl komunikaciju želi učiniti jednostranom, konzumerističkom. Gledatelj konzumira privid života u svrhu entertainmenta, entertainment proizvodi entertainment i tako unedogled.

Ono što povezuje *T-formance* i *Sedmorica protiv Tebe* jesu drugačije strategije ostvarenja izvedbe, drugačije kazalište koje želi pružiti otpor, zasloniti ponuku svoje pozornice.

U *Sedmorici protiv Tebe* Frijc postiže subverzivnost upravo poigravanjem s elementima one izvedbe i onog društva koje kritizira, proizvodi političku, antistrukturalnu ponuku. Predstava se oslanja na dva tekstualna predloška, na Eshilovu djelo *Sedmorica protiv Tebe* i djelo *Bambulend* Elfriede Jelinek, no tekst nije dominantan element predstave, nego služi kao zalih motiv koji se tretira, filtrira kroz izbore i izvođača, umjesto uobičajene reprezentativnosti teksta. Tako izvođači svoje uloge, kojih je više i koje se mijenjaju tijekom predstave, gotovo iznose, umjesto da se u njih unose. Ne uživaju se u nego bježe između samih sebe i likova. Pozornica je zapravo podij, a tri strane okružena publikom; sjelo izvođača može se gotovo dotaknuti, granica između publike i izvođača postala je propusna i mekana. Publiku se provocira pitanjima, ne dopušta joj se da bude pasivna, da bude anonimna. Događanja su simultana, tekstovi se miješaju, ali postaju irelevantni jer buka onemogućuje potpuno razumijevanje, a u sekvence iz Eshilovog teksta umiješala se i bajka o tri predlača kao zaslona sekvenca u kojoj kuća koju otpuše zločesti vuk postaje skup tebijskih vrata napravljenih tako da podsejaju na (ne)zvučne rampe koji će, kao u bajci, u nju bić orpuhani; simbolički, a u predstavi i doslovno. U tehničkom smislu, glavna odlika predstave je prividni kaos koji je zapravo dobro promišljen, kontrolirani mehanizam fiksne spremnosti izvođača i spajanje naizgled nespojivih sekvenca u totalitet predstave. Predstava je zapravo u dijelosti koreografirana, tijela predno i dosljedno ispuštaju svoja zadržana, pjevaju, plešu, provlače se ispod stolova, penju se, padaju. Ono što se na prvi pogled čini metodom "po malo od svega", na drugi pogled postaje tehnički virtuozno tijelo, dobro promišljena i organizirana cjelina sastavljena od komada prividnog kaosa, izvedena u furioznom ritmu. Dojam kaosa pokušava se proizvesti s ciljem da se upravo metoda spektakla upotrijebi i romanišu u svrhu intencije, kritičke, pa samim time i političke ponuke izvedbe. Frijcov cilj u ovome slučaju jest postizanje one druge vrste izvedbe, koja se spektaklom ima veze uzaliko što koristi njegovo značenje i scenografiju, tako da ujedno ukazuje na svoju različitost, distancira se od njega, poništava ga i kritizira.

O takvoj strategiji stvaranja materijala u odnosu na neku društvenu stvarnost i. Arne i S. Sasse, u članku objavljenom u časopisu *Maska*, pišu: "Subverzivna afirmacija je umjetničko-politička taktika koja dopušta umjetnicima/aktivistima da sudjeluju u određenim društvenim, političkim ili ekonomskim diskursima i da ih potvrde, privlače ili konzumiraju dok ih u isto vrijeme potkopavaju. Subverzivna afirmacija karakterizirana je uslovno činjenicom da se kroz afirmaciju u isto vrijeme pojavljuje i distanciranje od ili otvorenje onoga što se potvrđuje. U subverzivnoj afirmaciji uvijek postoji višak koji destabilizira afirmaciju i pretvara je u suprotnost".<sup>2</sup>

2 Inke Arne i Sylke Sasse, "Subverzive affirmation: On mimed as a strategy of resistance", str. 6, *Maska*, profekt 2008



U Sedmorice protiv Tabe takvu afirmaciju možemo promatrati kao neprekidnu nit, kao dosljedno predstave. Frijd rezar koji mora zabaviti oklade na glavu na način da s njime korektuje, njegove metode prenašanja i dobne teatar koji provodi, dovodi u pitanje, zbunjuje – u najmanju ruku distancirajući se i promovirajući radikalnost svojih pravila proizvodnje.

Koriste pjesme tako postaju danice u kojima "kor" od osam izvođača pleše uz Studio 54 glazbu. Stoli služi kao pozornica – podij, na koji se, kao u nekom muziklu, penju glavne zvijezde, ali samo da bi npr. bečkom njezina zuba. Uloga Danje Lorenza preuzima kirografiju Marilyn Monroe. Dasko kugla se vrti iznad kora koji plove sinkronizirano pleše, kao na pop-koncertu, izgovarajući amfibijske stihove. Orgazmički ženski uzdasi, uz izdihnu mušku pozadinu i hit Ja za ljubav neću moći prenose antraznu poruku Sedmorice. Premda bi se gledatelji, kao deborovski publika spektakla, najradije uslikali u mir i anonimnost gledališta, to im se ne dopušta, bar ne potpuno. Publici se postavljaju pitanja, traže se odgovori, prišavlja ju se na dijalog. U jednom trenutku predstave izvođačica preko dijela publike prevuče bijelu plahu koja potpuno zakriva njihov pogled na pozornicu, time predstava kao da želi reći: "poruka postoji i šire od publike".

I. Arns i S. Sasse termin subverzivne afirmacije u svojim korijenima vezuju za kazališnu praksu Istočne Europe koja se proširila na Zapad, Latinsku i zatim prenijela u druge sfere, kao što je medijski aktivizam. U Istočnoj Europi takve su taktike bile vezane za društveni i politički sustavi i značile su prvenstveno otpor prema represivnim sistemima u kojima su postojale vrlo stroge granice između onoga što se smije i onoga što se ne smije reći. Danas, nakon pada totalitarnih sistema, kada cijelim svijetom praktički vlada kapitalistički sustav proizvodnje dobara izgije se, kaže Debord, "goods" više ne razlikuje od "commodities", "suočani smo", upozoravaju Arns i Sasse, "sa situacijom gdje sve ima i nitko može biti rečeno. Kulturna industrija uspijeva kopirati i prevoditi čak i najdramatiji gledatelji i učiniti ih neuklopljivima. U oba konteksta, kritička distanca pokazuje se kao nemoguća i neadekvatna pozicija. U ovoj situaciji stvaranje strategija totalne regeneracije i privlačenje kritičkih gledatelja od strane dominantnih političkih i ekonomskih sistema, jedino što još može imati potencijal otpora su naprimetne taktike subverzivne afirmacije."<sup>3</sup>

3 I. Arns i S. Sasse, "Subversive Affirmation on the Media as a Strategy of Resistance", str. 6

Frijdova pozornica mijenja odnos s gledateljem i mijenja poziciju izvođača. Točka u kojoj se događa veza s predlokom, ona simbolička a ne doslovna, upravo je antrazna poruka Sedmorice koja postaje sve opipljivija kako se predstava bliži kraju, da bi kulminirala Antigoninim monologom na narančastom projektilu. Taj trenutak zaključuje smatranje predstave time što predstavlja kulminaciju ideje predstave, antrazne poruke primjenjive na suvremenost, poruke koja postaje svemjerna, točka u kojoj Eshlov tekst ponovo postaje aktualan.

Kako se tog istog problema, umjetnosti, stvarnosti i spektakla, dotiče T-formance?

Za razliku od Sedmorice, koji svoju političnost ostvaruju u neko ustaljenoj formi, a subverzivnost poruku unutar te forme transponiranjem predloka u aktualnost, T-formance je ulao u drugačiju formu, formu simulacije i igre. Problem je ogoljen. Postavljene su dvije dijametralno suprotne točke: umjetnost i stvarnost, odnosno, da budem odvažniji – terorizam i gledatelj u poziciji iskustva zloćuskoga. Gledatelj u T-formanci stavljen je u poziciju izbora, stvarnog unutar izvedbe, ali prividnog unutar dožnja. Izvedba je simulacija i unutar sebe pokušava stvoriti iskustvo zloćuskoga. Postavlja pitanje: je li umjetnost uopće može biti politična i subverzivna poruk terorizma kao umjetničkog žnja prva excellence? Pitanje nije promašeno; u eri spektakla paralelno postoji i era terorizma i te dvije pojave se preklapaju – terorizam je vrlo spektakularan. Bili političan i bili subverzivan u odnosu na spektakl u širem smislu znači upravo terorizam – djelovati stvarnošću. Može li umjetnost uopće biti efikasna u takvom kontekstu? Gdje leži poja njene moći?

60-e i 70-e su iz nas; doba sveopće političnosti je prošlo. Nema više nečeg osobito subverzivnog u tome da nas izvođač šamara stvarnošću. Performance i happening su, u onom smislu u kojim su djelovali prije 30 godina, izgubili oštricu. Era spektakla učinila je sve dopuštenim. Njega nije toliko subverzivno niti štetno izvedbeno moćno da bi djelovalo na publiku kao skazivanje izjave svega političkog otpora. Terorizam je danas izniski subverzivan; ima sve elemente spektakularnosti, sve elemente izvedbe i mnoge elemente zadržavaju stvarnog Big Brothera osjetimo se samo primjera bombi u madridskim željeznicama, zabijanja zrakoplova u WTC 11. rujna, napada na Baliu, video poruke kojima se teroristi obraćaju javnosti.

T-formance svoju poziciju u odnosu na taj svijet pokušava ostvariti preuzimanjem taktike koju bi se moglo usporediti s onom subverzivnom afirmacijom koju koristi Frijd u Sedmorici. T-formance to čini tako da gledatelja radi simulaciju dva sustava, demokratije kao dominantnog svjetskog uređenja i terorizma kao svjetske anarhije i iskaza subverzivnosti i političnosti. Gledatelj je stavljen u poziciju da zista a nečemu i odlučuje. T-formance je više interaktivna igra, a manje izvedba, tim više što u njemu na djelu izvođač nego moderatori izvedbe. Donosimo važne odluke: prvi je hoćemo li uopće ući u prostor izvedbe jer dio gledatelja ostaje pred vratima; drugi je hoćemo li je pasivno gledati; treći je kako ćemo se kretati prostorom s obzirom na segmente ove igre, hoćemo li puhati iz puške na izvođača, hoćemo li dati dobrovoljni prilaz za dječaka ranjenog u bespućima Bliskog Istoka,





Sedmorica protiv Tabe

hoćemo li graditi nebudere od kokice i potom u njih zabijati avione da bismo ostvarili dodatne bodove. Sve neumotljivo podsjeca na PlayStation, kompjutersku igru; simulacija zbilje je koncept.

Ali upravo u tom polju simulacije postoji problem. T-formance izuzetno insistira na tome da umjetnost pokraj stvarnosti nema šanse jer je, koliko god stvaran bio izvođač ispred publike, sve što on čini ili može učiniti ipak faka, privid života i iskustva umjesto života i stvarnosti sami po sebi. T-formance nam stoga nudi iskustvo, koje međutim funkcionira kao umanjenica stvarnog iskustva, pa time postaje nezbližsko. Upravo pozivanje na simulaciju zbilje osvjetljava činjenicu da se radi o simulaciji. Na kraju izvedbe eksplozivna i bomba u njezdrme jednog od "posjetitelja". Ali, bomba nije stvarna. Time ona na čemu T-formance insistira postaje pomalo promašeno, jer pravo pitanje nije kakvog smisla ima umjetnost pored zbilje npr. terorizma, nego što će umjetnost napraviti sa zblajgom? Kako će se baviti njome i kako će se odnositi spram nje?

Izvedbe uvijek ostaje izvedba. Njezina teatralnost je ono što je nadilazi.

U T-formance-u pokušava nam se približiti iskustvo zbilje. Što nam se više ono približava, to smo svjesniji simulacije. Odnos konkuriranja nije produktivan.

Sedmorica zbilji prilazi na drugi način. Udaljavajući se od zbilje u odvijanju vlastitog svijeta predstave, ispušta upravo kritiku, referiranje na tu zbilju. Implisitno politička poruka jača je od eksplicitne, upravo zato što se eksplicitno toliko trudi staviti nas u situaciju iskustva. Situacija iskustva, međutim, ispušta faka. U izvedbi je najjača stvarnost ona izvedbena, fizička činjenica izvođača, vještinačnost koja gledatelja čini kreativnim faktorom u procesu.

U T-formance-u iskustvo zbilje materijalizira se u iskustvo simulacije, u Sedmorici simulacija prenosi političku poruku referencijom na zbilju. Jedna izvedba polazi od točke realiteta i potencijalne non-fake situacije, a druga polazi od točke okvira klasične kazališne predstave koja zatim radi na tome da premosti svoj okvir i postane politična, subverzivna itd. Obe ove izvedbe pokušavaju proizvesti strategije otpora i stvoriti drugačiju vrstu izvedbe čije ostrica neće biti tupe.

U onome spektaklu koji današnja kultura primarno nudi – cinični Rancierovu misao o buržoaskom teatru i strategiji kruga i igara – "cilj je eliminirati bilo kakav element spontanosti i improvizacije, reducirati bilo kakav živu de spektakla na prazan u kojem se sekstovi ili glazbe samo izvode, u kojem se nitko ne događa, u kojem glumci i pjevači jednostavno ispunjavaju svoje uloge, a publika ih naprosto konzumira. Taj proces će se nalaziti ubrzavati izumom gramofona i televizije i uslužnim menadžmentom kulture dobara za posluhu i primarno kulturnu konzumaciju".<sup>4</sup>

U drugačijoj vrsti izvedbe u Debordovom smislu, izvedbi u čije okrilje potpada i Sedmorica i T-formance, glumci na ispunjavaju namijenjene im uloge. Nisu ono što kultura spektakla traži od njih da budu. Terorizam kao otpor? Umjetnost kao terorizam? Otpor je ono po čemu umjetnost živi i biva aktualnom. Tu kazališne može odigrati svoju ili političku ulogu na način na koji drugi mediji ne mogu. Televizija je od klasičnog kazališta preuzela strategije izvedbe (nedostatak čitavnog zida, uključivanje glumaca, odnos prema tekstu kao dominantnoj komponenti), a isto tako i scitu – enterain-



meert, te pozivaju publiku koja pesnik konzumira u svrhu entertainmenta. Reakciju koji publika na Tiv-u konzumerističkog je karaktera. Nije provokativan, već udovoljavajući. To je onaj spektakl koji publika želi gledati. Također se bavi stvarnošću, ali uvijek u funkciji ispunjenja svrhe spektakla. Kazalište stvara nove strategije koje preuzima od zbilje. To je povezano i sa samom naravi medija, s modi ne-medijizirane izvedbe koju ona ima nad gledateljem.

U Sadmorici publiku se stalno provodi blizinom izvođača, pitanjima, interveniranjem, oduševljavanjem, viđenaznošću. U Tifomancu čini je se aktivnim sudionikom. Moglo bi se reći da je upravo način na koji se tretira publika ono razlikovno između izvedbe koja pripada spektaklu i izvedbe koja koristi strategije opora. Polje borbe je upravo ono što će se učiniti s konzumentom.

Platonov komentar o publici vizionarski je i definira u čemu leži teatralnost i moć pozornice. Platonov Atanarim, govornik o povijesti glazbe, utvrđuje kako su nekada samo privilegirani, što će reći elita, imali pravo i kompetenciju prosuđivati glazbu koja je nastajala u unedimnom sistemu muzičkih zakona. Tijekom vremena, pjesnici, ljudi urođenog dara, ali naznače glede onoga što je pravo i legitimno na području Muzi, "uzrijali su tubajbica himnama i peane dirambima... i stvorili svoopće miješanje oblika... Tako je naka, nekoć tina publika došla do glasa, u uverenju da razumije što je dobro, a što loše u umjetnosti: drevne vladavina najbolji, aristokracija, prepušta je mjesto daj 'vladavini publika', teatrocraziji."<sup>6</sup> Time teatrocrazija postaje gorom čak i od demokracije, koja postaje barem neaktiva granica i forme. Atanarim da još dodati: "Svi znaju sve, i svi su spremni da kažu bilo što; doba poštovanja je prošlo, doba nepoštovanja i razuzdanosti je započelo."

6. Pierre S. Webera u *Theatricality as medium*, uz komentaciju prijevoda Platonovih Zakona.

U knjizi *Theatricality as medium* Samuel Weber komentira Platonu: "uspon teatrocrazije potkopava jedinstvo theatona kao društvenog i političkog mjesta miješajući u njega nepredvidljivi heterogenost, multiplicitet perspektiva i kakeofoniju glasova... Tada upamri da korijen teatrocrazije nije u publici, nego u onim pjesnicima i skladateljima 'griodnog dara' čiji eksperimenti predstavljaju pretežu nepriznavanja autoriteta uspostavljenih zakona i prava. Tako isključivanje pjesnika i umjetnika iz polja ima snažno uporište u tome što im se pripisuje odgovornost za uspon teatrocrazije... Ali tek – kako Atanarim ironično primjećuje, njegovi vlastiti argumenti su često vrlo teatralni, unatoč ili upravo zbog njegove ozbilje prema kazalištu – subverzivna moć teatrocrazije otkriva svoj istinski izvor snage. On se sastoji u sposobnosti da pomiješa i rudi posvećene i institucionalizirane granice koje strukturiraju politički prostor: na primjer, one koje razdvajaju sveto od profanog, 'olitar' od javnosti. Teatralnost pokazuje svoju subverzivnu moć kada napusti granicu theatona i krene lutati: ukratko, kad se odvoji od teatra"<sup>7</sup>

6. Samuel Weber, *Theatricality as medium*, str. 37

Dakle, kad nadlazi medij sam, zavodi onim theuma, kazališnim čuđom, tom moćnom fascinacijom koja je Platon i smatrao najopasnijom za ponedak.

Čega se Platon boja u kazalištu? Moći zavodljivosti. Pozornice na kojoj je svima dopušteno govoriti o svemu. Pozornica tako postaje i politička govnica, mjesto djelovanja, govora koji želi činiti, djelovati. Onim Hallweder: "Mimesis mijenja poredak funkcije i mjesta, i tako otvara vrata onome što će Ranciere drugde opisati kao virtualni program političkog: 'neodređenost identiteta, delegitimizaciju govnimčke pozicije, deregulaciju raspodjele mjesta i vremena.' Kazalište nije ništa drugo nego mjesto u kojem takav poročni nemar za funkcionalnost prostora poprima svoj najzavodljiviji oblik. Kao težnjo od takve razuzdanosti improvizacije, Platon predlaže koreografiranu izvedbu i disciplinu..."<sup>8</sup> Dakle, izvedbu u kojoj bi ono što je dopušteno bilo strogo određeno, bez kakve mogućnosti odskakanja. Platon zahtijeva ukidanje spontanosti i improvizacije; proizvodi vrsta pravila.

7. U. Peter Hallweder, "Staging equality, On Ranciere's Theatocracy", str. 3

Sadmorica prosih Tabe i Tifomancu preispituju i mijenjaju upravo ona pravila koja ukidaju slobodu kreacije autora, bilo kao izvođača, bilo kao redatelja. U Sadmorici ta se strategije odijaju u odnosu prema tekstu, prema narativnom teatralitetu, poziciji izvođača koji je "negdje između", u odnosu prema publici, u organizaciji mjesta izvedbe, pružanju i kritiziranju elemenata spektakla, itd.

U Tifomancu te strategije znače postavljanje vlastitih pravila. Gledatelja se postavlja u igru, u simulaciju, u svakom slučaju u sustav u kojem on mora djelovati unutar datih mu izbora – dakle on bira, improvizira, on je, jednom riječju, sam izvođač. Onaj kojega na početku percipiramo kao izvođača postaje moderator, izvedba, to smo mi. Sudionici u igri.

Publika u toj drugačijoj izvedbi dakle ne može biti ona separirana i izolirana publika kao kod Debon-dovog društva spektakla. Komunikacija je obostana. Dopusti publici da promijeni poziciju, učini komunikaciju obostanom omekdavanjem ili ukidanjem rampi, od načina na koji se to čini u Sadmorici do totalne interaktivnosti, gdje je publika izvođač, kao u Tifomancu, znači izmjesti izvedbu u polje sline u polje govnice ili to većinom politički, koristeći upravo ono čega se Platon u teatru i boja – moć zavodljivosti, koja opnevlava i omogućuje odstupanje od pravila. Takvo kazalište može ugroziti i Državu, jer njegova otkriva nije tupe i dopušteno joj je zarezati po koži. U en spektakla u koji Država postaje Spektakl, otklav vid teatra funkciona kao teroristički čin – subverzivan, političan i živ. Ostaje otvoreno pitanje koje je iskustvo efikasnije – iskustvo simulacije koja se želi prikazati zbiljom ili iskustvo "ne-zbilje" koja proizvodi teatralnost što nadlazi medij?





Seven Against Thebes

# (ARTISTIC) STRATEGIES OF RESISTANCE

Lana Šarić

Translated from the Croatian by Marina Miladinov



How can a performance be political? What does it mean to express resistance in the theatre? What are the respective contexts of the Western and of our theatre?

I will discuss these questions in connection with two performances, which partly share their team of authors: *Seven Against Thebes* by Oliver Frijic and *T-formance* by B. Šeparović and O. Frijic.

Back in the 1970s, Guy Debord called this era of modernity an era of the spectacle, although he was not referring to theatre, and described the modern society as one characterized primarily by consumerism and a dulled edge of criticism. Suppression of reality and politicalness is present both in the consumption and the production of goods: those who produce them, do it in such a way that they keep those who consume them in a state of apathic consumption, of addiction to the spectacle, to the appearance of life that goes so far as to turn the spectacle into (all) that they desire, carefully avoiding those forms of communication that might invoke some reality in the dialogue. The system produces its goods so that the society might consume them and live in a state of happy intoxication with the spectacle, which statement is not applicable only to the production of goods, but also to the production of art.

"The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that once was directly lived has become mere representation... The spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images... In all its specific manifestations – news or propaganda, advertising or the actual consumption of entertainment – the spectacle epitomizes the prevailing model of social life... The attitude that it demands in principle is the same passive acceptance that it has already secured by means of its seeming incontrovertibility, and indeed by its monopolization of the realm of appearances... The spectacle proclaims the predominance of appearances and asserts that all human life, which is to say all social life, is mere appearance. But any critique capable of apprehending the spectacle's essential character must expose it as a visible negation of life."<sup>1</sup>

1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, transl. by Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1968), pp. 12–13, 16, and 14.

Applying the above-quoted paragraph to the theatre and the media in general, we may conclude that, by expanding and establishing its positions of power, the spectacle has not only created a model of power, but also a model of performance. In the appendix to his book, Debord has warned that the generations that may read it in the future will be raised and bred on the spectacle, not knowing any alternatives or resistance. The real power of the spectacle today consists in the fact that it is becoming the only thing possible, since the memory of those people who still remembered the alternative has gradually vanished. The audience as the consumer of that spectacle is used to demanding always a new spectacle, a new appearance of life. The theatre of today often reflects a culture of dulled edges, a stage that barely means anything to anyone, a message that is no longer there, since the spectacle seeks to turn communication into something one-sided and consumerist. The spectator consumes the appearance of life for the sake of entertainment, while the entertainment produces further entertainment, and so on, eternally.

What relates the performances of *T-formance* and *Seven Against Thebes* are their different strategies in realizing a performance and a different theatre, which seeks to express resistance and to sharpen the message of its stage.

In *Seven Against Thebes*, Frijic has achieved subversiveness precisely by playing with the elements of the performance and the society that he is criticizing, thus producing a political, anti-war message. The piece is based on two plays, Aeschylus's *Seven against Thebes* and *Bamboland* by Elfrida Jelinek, but the text never becomes the dominant element of performance, serving instead as a stock of motifs that are treated and filtered by the director and the performers, which substitutes the usual representativity of the text. Thus, the performers almost carry out their roles, which are multiple and alternating throughout the show, instead of letting themselves be carried into them. They do not become their roles, they are in between themselves and their characters. The stage is practically a podium, surrounded by the audience from three sides; the performers' bodies can almost be touched, since the boundary between the audience and the performer has become more transient and softer. The audience is provoked by questions; it is not allowed to remain passive or anonymous. The events are simultaneous and the texts are intertwined, but it becomes irrelevant, since the noise makes it impossible to understand them fully, while sequences from Aeschylus's text are interspersed with elements from the tale of the three little pigs, which becomes a separate sequence in which the house that is blown away by the bad wolf becomes the cluster of Theban gates, made in such a way that they remind of the warriors' coffins and then blown away in the war just as they do in the tale; symbolically and also literally, in the performance. Technically speaking, the main feature of the show is its apparent chaos, which is actually a well-reflected and controlled mechanism combining physical fitness of the performer and the blending of apparently unblendable sequences into an entity. In fact, the show is thoroughly choreographed and the bodies fulfil their tasks with precision and consistence; they sing, dance, crawl under the tables, climb, and fall. What may seem as the "a-bit-of-everything" method on the outset soon turns out to be a technically masterful body, a well-considered and organized unity assembled from pieces of apparent chaos and performed in a furious rhythm. The impression of chaos is





Tolerance

produced with the aim of using the very methods of spectacle and ironizing them with a critical intention, for the sake of producing a political message. Frijić's aim in this case is to achieve that other type of performance, which is related to the spectacle insofar as it uses its symbolism and its scenography in order to indicate its diversity and detachment from it, to renounce and criticize it.

On this sort of strategy of creating the material with respect to a social reality, I. Ams and S. Sasse have written the following in an article published in *Maska* journal: "Subversive affirmation is an artistic/political tactic that allows artists/activists to take part in certain social, political, or economic discourses and to affirm, appropriate, or consume them while simultaneously undermining them. It is characterized precisely by the fact that with affirmation there simultaneously occurs a distancing from, or revelation of, what is being affirmed. In subversive affirmation there is always a surplus which destabilizes affirmation and turns it into its opposite."<sup>2</sup>

In *Seven Against Thebes*, such affirmation can be taken as the unbroken thread, the sign of consistency in performance. Frijić turns the theatre that must entertain upside down by firing with it and overemphasizing its methods, thus obtaining a theatre that provokes, questions, confuses – or at least distances itself and promotes the otherness of its rules of production.

In this way, the chorus sequences become songs in which the "chorus" of eight performers dances to the Studio 54 music. The table serves as a stage/podium, on which the stars dim like in some sort of musical theatre, but only to brush their teeth, for example. The role of Dana Lorenzi adopts the iconog-

<sup>2</sup> Ilija Ams and Selvia Sasse, "Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance," *Maska* 99/99 (2009).







raphy of Marilyn Monroe. A disco-ball is turning above the chorus dancing in complete unison, like on a pop concert, chanting the ancient verses. Organic female moans with idyllic musical background and the Croatian popular song I Will Not Beg for Love carry the anti-war message of the Seven. Even though the spectators would prefer to fall themselves into peace and anonymity of the auditorium, just like the Debordian audience of the spectacle, they are not allowed to do so, at least not completely. They are asked questions, required to answer, forced into a dialogue. At one moment, the performers throw a white sheet over a part of the audience, thus completely obstructing their view of the stage, as if they were saying – "the message exists beyond the audience."

I. Arns and S. Sasse have linked the roots of the term subversive affirmation to the theatre practice that has spread from Eastern Europe to the West, where it established itself and expanded into other domains, such as media activism. In Eastern Europe, such strategies were linked to the social and political system and primarily implied resistance against the repressive systems, in which the boundaries between what should or shouldn't be said were very strong. Today, after the collapse of the totalitarian systems, when the world is practically ruled by the capitalist system of production (in which, as Debord writes, "goods" are no longer distinguishable from "commodities"), we are facing a situation, according to Arns and Sasse, "... where everything (and thus nothing) can be said. The culture industry manages to co-opt and appropriate even the most critical viewpoints and render them ineffective. In both contexts, critical distance (an 'outside') proves to be an impossible or inadequate position. In this situation brought about by the strategy of total recovery and appropriation of critical viewpoints by the dominant political and economic system, it is rather the viral stealth tactics of subversive affirmation that still seem to hold a potential for resistance."<sup>2</sup>

2. Inka Arns and Sylke Sasse, "Subversive Affirmation: On Mimicry as a Strategy of Resistance," *Maska* 95/99 (2006).

Rijč's stage changes both the relationship with the spectator and the position of the performer. The point at which the link with the original texts is taking place, though symbolic rather than literal, is precisely the anti-war message of the Seven, which becomes ever more tangible as the performance is brought to its close, eventually culminating in Antigone's monologue, spoken on an orange missile. That moment rounds up the significance of the show, since it represents the pinnacle of its idea, the anti-war message that is applicable to modernity, the message that becomes universal, and the point in which Aeschylus's text is reactualised.

How is the same problem of art, reality, and the spectacle treated in T-formance?

Unlike the Seven, which realises its politicalness in an apparently conventional form, but then achieves subversiveness within that form by transposing the model into actuality, T-formance has resorted to a different form, that of simulation and game. The problem is laid bare. Two diametrically opposite points are set: art and reality or, to put it more precisely – terrorism and the spectator in the position of experiencing reality. In T-formance, the spectator is brought into the position of choice, which is real in the performance, but apparent in the reality. The performance is a simulation and it seeks to create an experience of reality within itself. It asks the question of how art can ever be political and subversive beside terrorism as an artistic act per excellence? This question does not miss the point: in the era of spectacle, there is a parallel era of terrorism and these two phenomena overlap – for terrorism is quite spectacular. To be political and to be subversive with respect to the spectacle in a broader sense means precisely terrorism – acting through reality. Can art be efficient at all in such a context? Where is the sphere of its power?

The 60s and the 70s are well behind us; the time of omnipresent politicalness is over. There is nothing especially subversive now in the performer slapping our faces with the reality. In the same in which they functioned thirty years ago, performance and happening have lost their edge. The era of spectacle has made everything permissible. Nothing is so subversive or truly performatively powerful that it could act upon the audience as the expression of (initially) political resistance. Today, terrorism is the truly subversive form; it has all the elements of spectularity, all the elements of performance, and many elements of a frighteningly real Big Brother (let us recall the bombs on the Madrid railway, the airplanes crashing into the WTC on 9/11, the attacks on Bali, and the video messages in which the terrorists addressed the public).

T-formance seeks to realize its position with respect to this world by adopting the strategy that we may compare to the subversive affirmation used by Rijč in his Seven. T-formance does it by offering the simulation of two systems to the spectator: democracy as the prevailing global system and terrorism as global anarchy, an expression of subversiveness and politicalness. The spectator is brought into the position of truly having to decide about something. T-formance is more like an interactive game than a performance, especially since there are no performers in it, but rather moderators of performance. We are making important decisions: the first is whether we shall enter the space of the performance, since a part of the audience remains outside; the second is whether we shall watch it passively; the third is about the way we shall move around space with respect to the segments of the game, whether we shall fire the gun at the performer, give a contribution for a boy wounded in the deserts of the Middle East, or build skyscrapers out of toy blocks and then crash airplanes into them in order to



gain additional points. All that inevitably reminds us of the computer game of *Payday*: the concept is a simulation of reality.

But there is a problem precisely in that field of simulation. T-formance persistently claims that art stands no chance against the reality since, however real the performer is before the audience, all that he can do is still fake, an appearance of life and experience rather than life and experience as such. Therefore, T-formance gives us an experience, but one that functions as a diminutive of the real experience, and that makes it unreal. It is precisely by referring to the simulation of reality that we are becoming aware of the fact that it is, in fact, a simulation. At the close of the performance, there is even a bomb exploding in the lap of one of the "visitors". Yet the bomb is not real. Which makes the whole thing T-formance insists upon seem a little out of place, since the real question is not whether art has any sense with respect to the reality, e.g. terrorism, but what art will do with the reality. How will art treat the reality and relate to it?

Performance will always remain performance. Its theatricality is what will prevail.

T-formance seeks to bring the experience of reality closer to us. But the closer it gets, the more aware we are becoming of the simulation. This competitive relationship is unproductive.

Seven against Thebes approaches the reality in a different way. By detaching itself from the reality in running its own world of performance, it expresses nothing else than criticism or reference to that reality. The implicit political message is stronger than the explicit one precisely because the latter tries so hard to put us into the situation of experience. This situation of experience, however, turns out to be fake. In the performance, the most powerful reality is the performative, physical fact of the performer, the multiplicity of meaning that turns the spectator into a creative factor in the process.

In T-formance, the experience of reality is materialized into the experience of simulation, while in Seven against Thebes the simulation carries a political message by referring to the reality. Whereas the first performance takes its starting point in the reality and a potentially non-fake situation, the second starts from the framework of a classical theatre play and then seeks to overcome its framework and become political, subversive, etc. Both of them are striving to produce strategies of resistance and to create a different type of performance, with an edge that will be everything but dull.

In the spectacle that today's culture is mostly offering – I shall quote Rancière and his thought on the bourgeois theatre and the strategy of bread and circuses – "the goal is to eliminate any element of spontaneity or improvisation, to reduce every *lieu de spectacle* to a space in which texts or music are merely performed, in which 'nothing happens, in which actors or singers simply execute their roles and their audiences simply consume them.' The process will accelerate, of course, with the subsequent inventions of the gramophone and television, and the attendant management of culture as a commodity for passive and primarily domestic consumption."<sup>4</sup>

In that different type of performance – in a Debordian sense – the type that includes both Seven against Thebes and T-formance, actors do not fulfil the given roles. They are not what the culture of spectacle requires them to be. Is it terrorism as resistance? Art as terrorism? Resistance is what makes art live and be topical. Theatre can play its role (even political) there in a way in which other media cannot. Television has taken over its strategies of performance from the classical theatre (the lack of the fourth wall, the impersonation of characters, the relationship towards the text as the dominant element, as well as its aim – entertainment – and the position of the audience, which is passively consuming it for the sake of that entertainment. The reality that exists on TV is consumerist in its character. It is appeasing rather than provoking. It is the spectacle that the audience wants to see. It is also concerned with the reality, but always in the function of fulfilling the aim of the spectacle. The theatre creates new strategies, which it is taking over from the reality. This is linked to the very nature of the medium, with the power that non-mediated performance exerts over the spectator.

In Seven against Thebes, the audience is constantly provoked by the proximity of the performer, by their questions, interventions, defamiliarizations, ambiguities. In T-formance, it is turned into an active participant. One might say that it is precisely the way of treating the audience that makes the difference between a performance that can be classified as spectacle and that which employs the strategies of resistance. The field of combat is precisely what will be done with the consumer.

Plato's commentary on the audience is visionary and defines what actually constitutes the theatricality and the power of the stage. Speaking of the history of music, Plato's *Adrianian* states that in former times only the privileged, which is to say the educated, had the right and the competence to evaluate music, which was created in the well-ordered system of musical laws. "Afterward, in the course of time, an unmusical license set in with the appearance of poets who were men of native genius, but ignorant of what is right and legitimate in the realm of the Muses. Possessed by a frantic and unhalloved lust for pleasure, they contaminated laments with hymns and psalms with dithyrambs... and created a universal confusion of the forms... Thus our once silent audiences have found a voice, in the

4. Peter Hallward, "Staging Equality: On Rancière's *Theatricality*," *New Left Review* 37 (Jan/Feb 2006), p. 119.



persuasion that they understand what is good and bad in art; the old sovereignty of the best, aristocracy, has given way to an evil 'sovereignty of the audience,' a theatrocracy." In this way, theatrocracy became even worse than democracy, which respected at least some boundaries and forms. The Athenian concludes: "Everybody knows everything, and is ready to say anything; the age of reverence is gone, and the age of inreverence and licentiousness has begun."<sup>6</sup>

5 Samuel Weber, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004), pp. 32-33 and 34, with the consultation of Plato's *Lysis*, 79D-79E.

In his book on *Theatricality as Medium*, Samuel Weber comments upon Plato in the following words:

"The rise of theatrocracy subverts and perverts the unity of the theater as a social and political site by introducing an irreducible and unpredictable heterogeneity, a multiplicity of perspectives and a cacophony of voices. . . It should be remembered, however, that theatrocracy does not originate in the audience but rather in those poets and composers 'of native genius' whose experimentation sets the fateful precedent of undermining the authority of established rules and laws. . . Thus the exclusion of the poets and artists from the polis finds powerful support in the responsibility for the rise of theatrocracy attributed to them here. But it is only in the second passage, or scene – since, as the Athenian himself notes ironically, his own arguments are themselves often quite theatrical, despite (or because of) his aversion to theatrical spectacle – that the subversive force of theatrocracy reveals its true resource. This consists in the power to move and disrupt the consecrated and institutionalized boundaries that structure political space: those, for instance, that separate the sacred from the profane, the *deharmd* from the public. Theatricality demonstrates its subversive power when it forsakes the confines of the theater and begins to wander; when, in short, it separates itself from theater."<sup>7</sup> To surpass the medium itself, to seduce with the *thymos*, the miracle of the theatre, that powerful fascination that Plato considered extremely dangerous for the order.

6 *Ibidem*, pp. 30-31.

What did Plato fear in the theatre? The power of seduction. The stage on which anyone can talk about anything. The stage that has also become a political platform, the place of action or the speech that wants to act, to do things. Let me quote Peter Hallward: "Mimesis confounds the order of function and place, and thus opens the door to what Rancière will elsewhere describe as the virtual programme of politics as such: 'the indeterminacy of identities, the delegitimation of speaking positions, the denaturation of divisions of space and time.' Theatre is nothing other than the place in which such vicious indifference to functional place takes on its most seductive shape. As a bulwark against this disorderly improvisation, Plato proposes the choreographed performance of communal unity and discipline. . . ." Therefore, a performance where the permissible would be strictly defined, with no possibility of variance. Plato calls for the abolition of spontaneity and improvisation, establishing rigid rules instead.

7 Peter Hallward, "Staging Equality: On Rancière's *Theatrocracy*," *New Left Review* 37 (Jan/Feb 2006), pp. 113-4.

Seven against Thebes and T-formance question and change precisely those rules that reduce the author's freedom of creation, be it the performer or the director. In Seven, these strategies are revealed in its relationship towards the text, the narrative totality, the position of the performer, who is always "somewhere in between," the attitude towards the audience, the organization of the place, the adoption and criticism of the elements of spectacle, etc.

In T-formance, these strategies mean establishing one's own rules. The spectator is brought into the game or the simulation, in any case a system in which he or she must act within the given choices – by choosing and improvising, he or she becomes, to put it briefly, a performer. The one that is initially perceived as the performer becomes the moderator. Performance, it is us. Participants in the game.

This means that the audience in such a different performance cannot be separated and isolated as in the Debatant society of the spectacle. The communication flows in both directions. To allow the audience to change the position, to make the communication mutual by softening or abolishing the ramps, be it in the way it is done in Seven or by absolute interactivity, where the audience is turned into the performer, as in T-formance, means allocating the performance from the field of silence into the field of speech platform (mostly political) and using precisely that which Plato feared most in the theatre – the power of seduction, which justifies and enables deviation from the rules. Such theatre can even endanger the State, since its edge is not dull and it is allowed to cut the skin. In the era of spectacle, in which the State has itself become a Spectacle, this type of theatre functions as a terrorist act – subversive, political, and alive. The question remains which experience is more efficient – the experience of simulation, which tries to feign reality, or the experience of "non-reality", which produces theatricality that surpasses the medium?

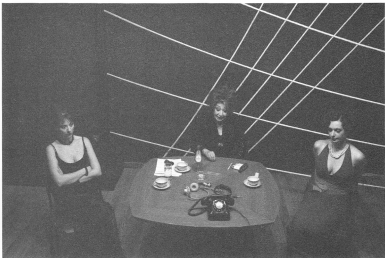


# Slučaj &TD

Gospođice Rajković, puno prije  
geopolitike bilo je kazalište

Igor Ružić





Gospođice Ruc...

Pune dvije godine trajao je medijski, kulturnopolitički pa i politički rat oko Teatra &TD, koji je podosta iscrpio domaću javnost, barem onu zainteresiranu za kazališna ali i pitanja kulturne politike, njenih strategija, želja, potreba i uobičajenosti. Iako je u međuvremenu barem prividno dobiven, on još nije i ne može biti upisan u anale hrvatskoga glumišta kao uspjeh, nego tek kao nagovještaj, početak nemirnog procesa. Zapravo, na ovom malenom ali bitnom, povijesku, simboličkom i odajajem u kolektivnoj memoriji zasidonom primjeru, već i samo započinjanje tog procesa predstavlja pravi uspjeh, jer je bolja polovica hrvatskog glumišta napokon smogla snage i hrabrosti upustiti se u borbu s institucionalnom i institucijski namještanom svijećom.

Moda i paradoksalno, slučaj Teatra &TD važniji je od samog &TD-a, ali zariva da bi hrvatskog Teatra, i ustoliko je kazalište u Savskoj 25 ponovno najavljivala promjena, baš kao i onda kad je među prvima u ovom dijelu svijeta igralo dramsku avangardu.

Od jeseni 2004. kad je na mjesto pomoćnice ravnateljice Studentskog centra zadužene za kulturu došla dramaturginja Nataša Rajković s novim, estetski otvorenijim i sadržajno bogatijim programom nazvanim Kultura promjena, a javnosti predstavljenim organizacijski zahtjevnom manifestacijom 'Večeras je kultura', ustaljeni odnosi u Savskoj 25 više nisu mogli ostati onakvi kakvi su bili. Organizacijski, strukturno i programski uspjehi maštobitni, gdje su isti ljudi desetljećima držali iste pozicije, s izuzetkom Teatra &TD čiji je ravnatelj ipak barem deklarativno podlijegao četverogodišnjem mandatu, počeo se mijenjati, ali ne bez otpora. Rijetki su odmah prihvatili mogućnost da Savska 25 – o kojoj je u međuvremenu objavljena i knjiga koju je ta lokacija izuzetno arhitektonska, urbanistička, glazbene, kazališne, novokazališne, plesne, ali i političke povijesti već odavno zaslužila – ponovno postane žarište, mjesto koje studentima ne znači tek menzu i student servis, kazališnoj publici repertoar sličan ostalim gradskim kazalištima, a likovnoj i glazbenoj niti to. Tijekom dvije i pol godine na tome je dosta napravljenog, uz poneku štriku, jako puno nerazumijevanja i objajničkog držanja starih pozicija u sustavu koji se urušavao polako kao što je i Francuski paviljon nekadašnjeg Zagrebačkog zbora samo čekao da ga konačno netko zapali (posut Njemačkog) li da se jednostavno preda gravitaciji tako da svi mogu udahnuti.

Još današnje hrvatsko se glumište pitalo kako to slovenskom tako dobro ide, pritom zaboravljajući činjenicu da je jedan Tomaž Pandur, ne slučajno izabran za primjer, postao ravnatelj Drame jednog od nacionalnih kazališta s manje od trideset godina, što je iz današnje domaće perspektive upravo nez-



mišlivo. S druge strane, je istina da i današnja kazališna povijest nema sličnih slučajeva, jer jedini institucionalni pomak nije bio onaj kad je Branko Gavella u svojim već pomalo poznim godinama sudjelovao u osnivanju kazališta koje se danas zove njegovim imenom, niti su s druge strane samo Histrioni bili veselaši koji su odlučili krenuti svojim, izvaninstitucionalnim putem. Naime, zaboravlja se da je i takozvano zlatno vrijeme Teatra &TD Vrsena Zupce započelo s njim također kao osobom od dvadesetak i nešto godina, koji se iz visina pjesnička kritike odlučio baciti u okrutnu praksu kazališne proizvodnje. Našto drukčijim modelom kazališne organizacije, i naravno hrabrijim repertoarnim odabirom, Zupce je igrao na tankoj granici između povjerenja i zabrane, između kvalitete i političke provokacije. Ipak, li možda upravo zato, njegovo je vrijeme u subjektivnom i optimističnom domaćem kazališnom pomenju indeksovano kao legenda i tako zapostavljeno kao konkretni plan i program koji se u zblij nje do kraja potvrdio. Na, Zupce je uz sve probleme koje je imao, ipak funkcionirao u drugim vremenima, pa su poneka zabrana ili prijetnja zabranom na koncu samo pojačale poštivanj dojam tog "njegovog &TD-a". Današnji pak sustav na mogućnost promjene koju je najavio Narađa Rajković, ali i cijel tim suradnika koji su gotovo volenterski pristupili "mjenjanju sustava iznutra", reagirao je drukčije, sukladno tranzicijskom razvoju stvari, ne čuvajući toliko ideološke koliko svjetovne pozicije, ali s gotovo istim argumentom o "neiskusnosti i amaterizmu" koji "prijeti uništenjem jedne legende zagrebačkog i hrvatskog kazališta". Jedan od takvih poteza bio je i pokretanje Petice za spaz Teatra &TD, jedna od anarhističkih i manje inteligentnih akcija hrvatskog glumišta u posljednjih nekoliko desetljeća.

Ponovno se dakle povijest ponovila, ali drukčijim, navodno suvremenijim sredstvima. Problem je jednako u tome što se ta povijest lako zaboravlja i da je uvijek otkrivaju oni novi i miši, dok se sudonici te povijesti prebavljaju da je jedino njihov iskorak bio onaj pravi, i svim se silama, u međuvremenu zabatonirane svijesti o iskoraku, trude samo svoj iskorak, star nekoliko desetaka godina, zadržati kao model. Nažalost, nije to nista novo, princip je isti i već toliko puta viđen. Problem je samo u tome što je domaća kultura pomalo zaboravila taj princip: okološala kakva jest, ne mogu joj se dogoditi promjene jer ne pripušta blizu nikoga tko bi joj mogao ponuditi znalo.

Kad se naslijeđe pretvori u breme i kad avangarda postane okamenjena ili se samo pokaže u svojoj biš neavangardnom ili čak antiavangardnom, sustav, čak i ako je imao nejaknu mogućnost otvorenosti, postaje izvoren poput onog izvan kojeg je, uglavnom hvaljen, nastao. Upravo je najvjerojatno indikativna zgod kad je u jednoj od žustrih rasprava o budućnosti &TD-a, dugogodišnji potpisani-nepotpisani dramaturg Teatra &TD, Mladen Marić, preuzeo neka kozmetička nagnuđa repertoara institucionalnih kazališta novijem, radikalnijem rukopisu kao argument za skrozanje &TD-a u prosjek. Njegova rečenica "Nakon što je Borut Šepirović ušao u HNK a komičarom Sarah Kane, program Teatra &TD treba biti tradicionalistički" samo je jedno u nizu sličnih neopčinosti. Takva je i činjenica da je u posljednje vrijeme prije Kulture promjene repertoar tog kazališta instruirao na tekstovima Nikolaja Koljeda koji se od pogubne posljedice istodobneuropejske tranzicije, dok je baš upravo kazališta bila ona koja se trizičiji, pa i onaj misliki "mimo pradi vlasti" tako stazeno opirala. Pored već notornog ispostanka prave tranzicije u domaćem kazalištu, interni i javni rasgovori oko &TD-a samo su pokazali i kako se zapravo promišljaju domaći repertoari. Naime, kad je s jedne strane željama lektira, a s druge strane averske uspješnice koje ionako nastu kao gljive poslije kiše, pogotovo ako su s istoka Europe pa još i podvedene pod odjek takozvanog vala nove europske drame o devedesetih, tada bilo kakav iskorak nije moguć jer misao vođila oscilira između ta dva, ne osobito različita pola. Kad se takve dramaturzijske odluke još spoji s izvedbenom i redateljskom impotencijom, rezultat je uglavnom, čast izuzecima, ono što je &TD radio posljednjih nekoliko godina prije dolaska Kulture promjene. U tom smislu je i zahtjev za prenavanjem &TD-a u gradsko kazalište sasvim logičan i legitim, pa nije čudno da su mnogi zagrižli taj mamac, od medija preko publike do vlasti. Znakovito je da pritom nitko bolje nisu reagirali ni kazališnici, i to ne samo oni uklopljeni u institucije i institucionalni što u Hrvatskoj znači "je tebi – 3 meni" sustav razmjene usluga umjesto ideja.

U protekle dvije i pol godine, htjela to službena kritika priznati ili ne, Teatar &TD dobio je na estetskom i produkcijskom planu kreativni procvet gotovo nespojiv s istovremenim infrastrukturnim tektonskim pomacima koje mu je nametnule nove organizacije, nastale u višij nekih drugih i mlađih. Upravo najvećojajna količina produkcije, koja se u &TD-u i ostalim prostorima događa u nekim samo nevoljnoj kazališnoj sceni razumljivim naporima, pokazala je čak i sumnjivima koliko je zapravo dubok je između institucionalnog domaćeg kazališta i onih koji zaista rade teatar samo zato što smatraju da ga treba raditi i da su baš oni pozvani da ga rade. U svojim uvijek neobičnim izstupima, Narađa Lučetić kao jedna od njih već godinama s manjim ili većim stupnjem bujnosti i vidljivosti, ali bez ikakvog odjeka, uspijeva tvrditi da je najveći problem hrvatskog kazališta to što je samo sebe zamijenilo sa svojom publikom, te da, navjete igra samome sebi, pod pretpostavkom da se još uspije igra kazališta. U toj igriigranja i kazališta kazališta, svaka je iznenađna reakcija, kad Mario Kovač HNK gađa jurnu ili kad se u njemu livitno potuku Tomislav Gotovac i Miron Kurišpačić, nalazost i dalje samo kapljica na fasedu koju osuši prvo sunce ili prva dotacija Ministarstva kulture i Grada, dok toj istoj instituciji povremeno prudinjate Eurpaka služi nalazost tek kao uspješna legitimacija pluralizma, stilske i poetičke, pa čak i političke otvorenosti. U tom je segmentu tako svaki iznenadni prodor natprosječnog u prosječnost, čak i kad je na primjer riječ o govorenju bečkog Burgtheatera, jednake simbolične snage kao kad se ista infrastruktura izmjenjuje za svečanu akademiju neke političke stranke, prezentaciju nove linije posuđe ili za već zaboravljeni Opernbal. Nema bisme razlike HNK je pritom samo jedan među njima, i naposljetku prozivan samo zbog svoje





WST





simboličkim težinama, na njima drukčije nije ni s ostalim pozorišnim izvedbama. Na primjer, onaj Gavellin koji se bista, pa čak i u sjećanjima današnjih generacija već odavno izdvojenim likom osnivača kao vizualnim znakom koji više ništa ne komunicira, pokušava obraniti od zabave dok se istodobno upravo takvom balansirano-sponzorskom praksom, kao i repertoarnom i kadrovskom politikom, upravo zakopava u zabavu.

Nimalo slučajno, dok se institucionalni Zagrebački plesni centar gradi punom parom već toliko dugo da javnost, čak i onu stručno zainteresiranu, treba podsjećati koja mu je adresa, neovane zagrebačke plesne scena već je prozvale Teatar &TD i SC neslužbenim plesnim centrom. Isti tetmajer ondje dobivaju i plesni i koreografi za mladi redatelj koji bi inače trebali okupati svoju sanu sve dok ne priđu granicu kad se evanđelja iz glave pretvori u statueni simbol u predjelu pupka. Neki ljudi su ostali, neki su otišli, ali došlo je mnogo novih. Anica Tomić, Oliver Friđ i Miran Kusanović, samo su neki od onih koji su došli, a u tu kategoriju mogu se upisati i Branko Brezovec kao i Damir Bartol Indić, iako oni svaki na svoj način ne pripadaju krugu onih koji dolaze, što zbog minulog rada i pripadajućih godina službe na prinosnoj ili odabranoj margini, ili pak zbog toga što su tako "marginalni" karijeru dijelom ili većinom i gradili u Savačkoj 25. Ilica Buljan, bivši dramaturg u vrijeme ravnateljskog mandata Mari Gotovac, je među onima koji su, ujedno rečeno, ostali. Iako je riječ o natpjud malenog skupit, njezin je afektivni reprezentativan kao pomak u razmišljanju o repertoaru, ali i o kazalištu samom, o njegovoj strukturi, potrebama i mogućnostima. Umjesto ansambla gdje se s grupama okupljenim po projektu, umjesto granje ne sigurno (u estetskom i produkcijskom smislu), ponovno se ustroje na eksperimentu koji može i podbaciti, ali gotovo nikad ne podlići. Esthetičnost i političnost odlikuju sve produkcije, od Brezovecavog VIKT, Indoljevog Kineskog ruke i Vilovnja, preko Buljanovog Bloka, Friđevog Sedmorica protiv Tebe i Gospodice Roca, puno prije gospodice bile je glazbe, do Amadorovog glasova Anice Tomić i Janine Kovačić i Kusanovićevog Sad kad je komunizam mrtav, moj život je prazan, bez obzira na njihove estetske domete, pogotovo one što ih prosuđuje prinudno zbijena dnevnica kritika, koja se i kad želi i može nešto reći mora služiti frazama u haiku formi, ili pak publika s već odavno, ne sasvim bez svoje krivnje, atrofiranim kriterijima i interesima.

U takvom je raspoloženju snaga promjena strukture upravljanja i vođenja Teatra &TD, ali ne samo njega nego i cijelog sektora kulture Studentskog centra, a priori dočekana kao upad stranih grabežljivaca u tople gnijezdo neobjektivnosti i neuvjerljivosti. Polagano ali nipošto mirno predaju vlasti sama je po sebi svojevrsna kronika skandala, niskosti i nemogućih estetičkih ali zato vrlo oštrih ad hominem argumenata, pa i političkih igara, potkopijanja trnja za opstanak sistema koji više ne može postojati, osim na slavnim adresama domaćih kazališnih institucija. U cijeloj aferi posebno je indikativna epizoda kad se, navodno, čak i od strane gradskih vlasti ozbiljno razmišljalo o izdvojenju Teatra &TD iz komunističke SC-a, odnosno njegovim prebacivanjem u još jedno gradsko kazalište. Upravo je to najveća pogreška koja se mogla dogoditi, ali na sreću nije. Iako prosuđivanje kvalitete cjelokupnog hrvatskog repertoara nije nimalo jednostavan zadatak, najveća kvaliteta Teatra &TD nije njegova povijest, nego programski linija koja nudi, ali naravno ne privla, mogućnost pogreške, dok svi ostali kazališni subjekti u tom smislu već nominalno robuju tvrdim zakonitostima, što sa, usput budi rečeno, najbolje vid na primjeru Zagrebačkog kazališta mladih bez obzira na njegove uspjeha koji povremeno koincidiraju i s kvalitetom.

Na pitanje o budućem ili mogućem programu i profilu Teatra &TD zato je najjednostavnije odgovoriti natpjud negovinom, ali za budućnost kazališta – čak i onog koji se naziva sredinom strujom – egzistencijalno bitnom selekcijom. Savačka 25 treba postati, što djelomično već i jest, mjestom koje odziva, privla, udovoljuje, produca ili potpomogne, pa i čini vidljivima one projekte koji izlaze iz vizura gradskih kazališta. Drugim riječima, parafraziranjem davne verbalne rukavica koju je Godana Vrhuk jednom bacila u lice domaće kazališnom establiimentu, repertoar Teatra &TD trebao bi biti mjera hrvatske kazališne pameti, koliko god to utopijski zvučalo. Osim toga, ne treba imati iluzija i od današnjih otpadnika ne očekivati ulazak u establiiment, ali bez nasljedne mladosti, drskosti i slava, njihov bi kasniji put bio epigonostvo bez pokrića. Upravo zato bi pameniti i za vlastitu budućnost zainteresirani ministarstvo morao podržati ovakvu vrstu organizacije, pogotovo zato što je dobiva za mala programska sredstva i s niskim ulaganjima u prostor, jer je Savačka 25 već tu, zajedno s MM Centrom, Galerijom SC, dvije dvorane Teatra &TD, kinom SC i svim prostorima između koji samo čekaju da ih se "razdrga".

Prostor slobode Teatra &TD zaštićen je donekle i činjenicom da djeluje u sklopu Sveučilišta i pod ingerencijom Ministarstva znanosti, što kazališnu i svaku drugu umjetničku aktivnost u SC-u stavlja u sasvim drukčije, bitno intenzivnije okruženje, ali, što je još važnije, s različitim interesnim sistemima. Drugim riječima, dok Ministarstvo kulture i Grad, koji doduše sudjeluju u &TD-ovim programskim sredstvima, od kazališta očekuju vlastiti prihod i prijetu otkazom svakom ravnatelju koji godinu zavrti u minusu (iako je glasila čuvena referenca prvog dovođenja zagrebačke vlasti zaduženog za kulturu, obrazovanje i sport, vlasnici SC-a od njega očekuju nešto drugo – zadovoljenje potreba studentske populacije, u te potrebe, pored prehrane i smještaja, ulazi i kultura; koliko god ta formulacija zvučala kao nasljedena iz starog sistema, nije ni u tom sistemu baš sve bilo toliko loše. A studentska kultura nije i ne može biti ista kao ona građanska, iako kod nas još nije došlo do toga da restorani zaključuju nekoliko redova u gledalištu kako bi profitirali svojom ponudi i kazališnom predstavom, repertoar Teatra &TD na snijegu biti tek sinoćnim za dobar provod ili ugodnu večer. Postoji, osim toga, u Zagrebu i Hrvatskoj sasvim dovoljan broj kazališta čije produkcije mogu biti i aperiťiv i desert.





















Snopcevic/Rica...

&TD u svojoj bogatoj povijesti bilo je najvažnija promjena čak i u strukturi i organizacijskom smislu. Naime, njegov ansambl, za koji je javnost odjednom bile tako zabrinute nakon što joj je servirana nepročišćena informacija i pokrenuta Petricija za spas, nikad nije bilo čvrsta jezgra koja veselo aspi. Zaposlenici Teatra &TD od samog početka bili su angažirani sudionici bez fiksnog osobnog dohotka kakvog imaju zaposlenici u ostalim gradskim ili nacionalnim kazalištima, što znači da su dobivali plaću i ne njegova dodatak za igranje predstava. Taj plaću funkcionirao je kao neka vrsta međusobnog osiguranja - glumcima je osiguravalo egzistencijalni minimum, ili pak nešto manje od toga, a zaustavljali su glumac projektima kazališta nastojavši privlačiti u svojem osobnom rasporedu. U međuvremenu bio je slobodan birati projekte izvan takozvane matične kuće, što je značilo koju onako pravide koriste zaposlenici svih ostalih kazališta, ali ne po takvim tržišnim principima, kako bi rekao jedan od hrvatskih novinarima Teatra &TD Đerko Lukić. Na isti je način kazalište u Savskoj 25 poslovalo i sa Svenom Lastom prije tri desetljeća, kao i prije nekoliko godina a Ninom Vulić. Ansambl je tu značio nešto sasvim drugo, upravo onu mobilnost i slobodu koju progresivniji dio hrvatskog glumišta onako zasmu, i u koju se nominalno zaklinje čak i zakonodavac, tj. državna administracija u trajnom pokušavanju stvaranja djelatovne kazališne legislativne u Hrvatskoj. Unatoč, Teatar &TD poslovalo je suvremenije, "zapadnije", više tržišno i slobodnije od svih ostalih zagrebačkih kazališta, i to je također dio njegove povijesti, baš kao i Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. Kasperik Stiško vječe.

Unatoč tome što je nekoliko posljednjih bitaka dobiveno, Teatar &TD još uvijek nije na sigurnom. Naprotiv, njegova pozicija i dalje ovisi o političkim smjencama i utoliko nije u bitno boljoj poziciji od ostalih hrvatskih kazališta. Autonomija Sveučilišta i njegov mastodonatski i posljednjim usponeni modus reagiranja donekle predstavlja zaštitu, ali je realno tek tampon koji nudi zaštitu umjesto potpune sigurnosti. Naime, dok se ministri gradskih kazališta mijenjaju po dekretu, točnije pravno reguliranom formom natjecanja u roku od nekoliko mjeseci, služba smjene u &TD-u koji je trajao godinu i više dana dokazuje da je institucionalizirani i birokratski sustav Sveučilišta spor ali pak dostojan. Upravo zato, ostaje opasnost od ponovne smjene, i, što je još gore, povratka na sustav koji je jednokratno postojao kao posljedica smjene čelnih ljudi SC-e (ili dogovora sa Sveučilištem). Pokušaj da se novi model ustroje cjelokupnog sektora kulture SC-e promijeni promjenom pravnih uredbi o radu SC-e još uvijek nije urodio očekivanim plodom, pa je njegova budućnost, iako trenutno izgleda perspektivna, zapravo usitna. Ideja o trajnoj promjenjivosti vjeću, povjerenstvu ili kako god se naziva grupu ljudi koji su izabrani po biografskim i želji da nepristano sudjeluju u odlučivanju o programu i koji su svjesni mogućnosti i ograničenja svojeg zbornog statusa, još uvijek leži u nezakopranom prostoru između politike i estetike. A infrastrukturni resursi i programski sredstva, kao i pogodna klima zbog koje ima sve više domaćih i stranih umjetnika zainteresiranih za rad

u Savskoj 25, mogli bi kulturni sektor SC-e prevoriti u jedan od najvažnijih produkcijskih centara za uvedbene umjetnosti u Hrvatskoj i čine koji bi bili neovisni o kulturnom establishmentu.

Zanimljivoj marginalne skandale kao što su postavljanje i uklanjanje intermedija i savjetnika ili raspolo u Hrvatskom društvu dramekih umjetnika oko "moralnog" pitanja gostovanja u Srbiji, tek je afera &TD zaista postavila važna pitanja o budućnosti hrvatskog kazališta u cjelini. Kao i mnogo puta ranije, Teatar &TD i kulturni bogon Studentskog centra upoce, i u tom je slučaju bio vjesnik promjena, baš kao i onde kad je hrvatskoj publici predstavljao teatar oporine. Zapravo, to radi i sada.



**Katherine Zakarevsky** is a cultural theorist, performance artist, and curator based in Vienna. She has organized several laboratories on performance, dance, and theoretical issues at Tanzquartier Vienna, such as "Do the Camp" (2002) and "Trans-Late" (2004). She is also a member of the European network project "Camp" with a transdisciplinary approach to the emergence of camps as social symptoms.

**Katherine Zakarevsky** je kustosica kulture, izvedbene umjetnosti i kustosica kina živi i radi u Beču. Organizirala je nekoliko radionica na teme o postdramskim performansima, plesu i teoriji u bečkom Tanzquartieru, kao što su "Do the Camp" (2002) i "Trans-Late" (2004). Ona je članica Evropske mrežne projekcije "Camp" s ciljem da se istraži pojava kampova kao društvenih simptoma.

**Goran Sergej Pristaj** is dramaturg and lecturer at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, programme coordinator at the Centre for Drama Art in Zagreb, and one of the founders and the editor-in-chief of the journal "Glasnik" (1998-2006). He was also among the initiators of the project entitled Zagreb – Cultural Capital of Europe 2006. He is active in the performing arts collective of SADO.

**Goran Sergej Pristaj** je dramaturg i predavač na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, koordinirao programe u Centru za dramsku umjetnost u Zagrebu, jedan od glavnih urednika časopisa "Glasnik" (1998-2006). Je jedan od osnivača projekta Zagreb – kulturni kapital Europe 2006. Dugo je služio kolektivu te izvedbene umjetnosti SADO.

**Keerika Števeland** has graduated musicology at the Faculty of Philosophy in Belgrade, with a thesis on the biographical impression of operatic vocalists. She was among the first members of Teorija koja nosi (Theory and one of the founders of CHIVCH: Initiative for contemporary music, "live" and visual media. Editor-in-chief of *Exilist* music, web journal founded by Multimedia Institute from Zagreb and CHIVCH. Organized a number of concerts of electronic music in Belgrade and Zagreb. Music editor at the Third Programme of Radio Belgrade. Currently a Ph.D. candidate at the University of Paris-K Nanterre, with a dissertation on Glenn Gould.

**Keerika Števeland** je neville studij muzikologije na Fakultetu muzike u Beogradu, s temom o tebi i biografskim impresijama opernih vokala. Bila je jedan od prvih članova Teorija koja nosi. Jedan je od osnivača CHIVCH, inicijative za savremenu muziku, "živ" i vizuelne medije. Jedan je urednik web časopisa Exilist i muzički časopis Multimedijalni institut u Zagrebu. Organizirala je nekoliko koncerata elektroničke glazbe u Beogradu i Zagrebu. Radi kao glazbeni urednik na 3. programu Radio Beograda. Doktorica tebi pismenosti Glenna Goulda na Univerzitetu Pariza-K Nanterre.

**Petar Milan**, florist i voditelj kulturnog centra Milla u Zagrebu. Posled toga vodi i istražuje te muzički program Multimedijalnog instituta. Urednik u izdavačkim projektima. Fokus svojih istraživanja je koncertna na planu biskopije i normativnosti, a posebnim osvrnuti na pojave socijalnog jugoslavije i jugoslovenskog filma.

**Petar Milan** je florist i voditelj kulturnog centra Milla u Zagrebu. Posled toga vodi i istražuje te muzički program Multimedijalnog instituta. Urednik u izdavačkim projektima. Fokus svojih istraživanja je koncertna na planu biskopije i normativnosti, a posebnim osvrnuti na pojave socijalnog jugoslavije i jugoslovenskog filma.

**Andrew Hewitt** is Professor of Germanic Languages and Comparative Literature and Chair of the Department of Germanic Languages. He has written extensively on questions of aesthetics and politics. His publications include "Fascist Modernism" (Stanford University Press, 1999) and "Social Choreography: Ideology as Performance and Everyday Life" (Duke University Press, 2006).

**Andrew Hewitt** je profesor Germanistik i komparativne književnosti te profesor Odbora za Germanistik. Autor je nekoliko knjiga o pitanjima estetike i politike, među kojima su: "Fascist Modernism" (Stanford University Press, 1999) i "Social Choreography: Ideology as Performance and Everyday Life" (Duke University Press, 2006).

**Zoran Dumančić** is born on 26 January 1951 in Split. In the past, he commanded ships of 200 BT and more, with top qualifications in seamanship. He is author of several solo exhibitions and has participated in a large number of group exhibitions. A graduate of the Faculty of musicology, acting, performance, and other events and has also written several books of poetry, poems and librettos. Author of a music painting in Znojmo. Advisor on film, video art, and the new media at the Organization Committee of the International Film Festival in Split. Currently lives and works in Split.

**Zoran Dumančić** rođen je 26. januara 1951. u Splitu. Bivši je zapovjednik broda od 200 BT i više, a najvećim pomorskim kvalifikacijama. Vise je puta samostalno izveo, a sudjelovao je u velikim broju skupnih izložbi. Otkada je na međunarodnim akcijama, performansima i drugim programima je radio, ali najviše u okviru projekata Multimedijalnog instituta. Autor je jednog romana i zbornice. Sudjelovao je Organizacijski odbor festivala Međunarodnog filmskog festivala za film, video i nove medije. Živi i radi u Splitu.

**Toni Valentić** has graduated philosophy and literature in Zagreb and acquired an M.A. in sociology and anthropology at Central European University in Budapest. His fields of interest are media theory, contemporary philosophy, film, and economics. He has collaborated with Multimedijalni institut in Zagreb and been a member of the editorial board of *Valentić* journal for many years.

**Toni Valentić** diplomirao je filozofiju i književnost u Zagrebu, te magistrirao sociologiju i antropologiju na Central European University u Budimpešti. Bavi se medijama, suvremenom filozofijom, filmom i ekonomijom. Surađivao je s Multimedijalnim institutom u Zagrebu i dopisnički član redakcije časopisa *Valentić*.

**Jelena Kovčević** has graduated Polish language and literature and comparative literature at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb. Soon to graduate from the Department of Dramaturgy at the Academy of Dramatic Art, Active as a translator, librettist, and theatre critic.

**Jelena Kovčević** diplomirala je Poljski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Trenutno je asistentica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti. Radi kao dramaturginja, prevoditeljica i književna kritičarka.

**Jasna Žirak** was born in 1964 in Pula. Currently lives and works in Zagreb, where she studies dramaturgy at the Academy of Dramatic Art.

**Jasna Žirak** rođena je 1964. u Puli. Živi, radi i studira dramaturgiju na ADU u Zagrebu.

**Alexander Bender** lives and works in Zagreb. Student of dramaturgy. Writes plays, poetry, plays, and criticism, which he has published in *Para* and *Teatralna* journals. He has participated in various events with young artists from Zagreb and Belgrade.

**Alexander Bender** živi i radi u Zagrebu. Student dramaturgije. Piše priče, drame, književnu kritiku, a film, Teatralna i Para. Sudjelovao je u različitim projektima i izlascima u Zagrebu i Beogradu.

**Lena Šarlić** has recently graduated dramaturgy at the Academy of Dramatic Art in Zagreb. Her fields of interest are playwriting and screenwriting. Two of her plays have been performed so far: *Alibi* (Teater RTD, 2006), which she has also directed, and *After the war* (Teater RTD, 2006). Her other plays have been published by the Third Programme of the Croatian Radio. She has also written two screenplays for motion pictures and is currently working on various projects related to the theatre.

**Lena Šarlić** nedavno je diplomirala dramaturgiju na ADU u Zagrebu. Bavi se dramaturgijom, književnošću. Dva su njezina djela već izvedena: *Alibi* (Teater RTD, 2006) i *After the war* (Teater RTD, 2006). Njezine se drame objavljuju na 3. programu Hrvatskoga radija. Napisala je i dva scenarija za dugometražne filmove, a trenutno radi na projektima vezanim uz kazalište.

**Igor Ružić** lives in Zagreb and works at Radio 101 as journalist and theatre critic for the Department of Cultural Programme.

**Igor Ružić** živi u Zagrebu, zaposlen je na Radio 101 kao novinar i kazališni kritičar u Redakciji kulturnog programa.



# NATJEČAJ

## za dramski tekst

Austrijski natječaj za dramski tekst u Hrvatskoj

### Govoriti o granicama: Životni osjećaji u vremenima promjena.

Na inicijativu režisera i dramaturga dr. Christiana Papkea, a u koprodukciji Austrijskog kulturnog foruma, austrijskog Saveznog ministarstva za europske i međunarodne poslove, austrijskog P.E.N. - Kluba i KulturKontakte Austria, natječaj će nagraditi jednog hrvatskog autora/autoricu za najnoviji/jevi dramski tekst na temu „Govoriti o granicama“.

Projekt će voditi njegov inicijator dr. Christian Papke i hrvatska redateljica Nora Krstulović.

Pozivaju se svi autori koji idu na hrvatskom, da se pridruže projektu i prijavu svoje dramske tekstove, od kojih će najbolji biti nagrađeni na temelju odobara međunarodnog žirija.

### Projekt

Prva postaja natječaja je dramski tekst „Govoriti o granicama“, sastavljen za održave zapadnog Balkana, bila je Makedonija: kazališni i književni projekti koji poziva pisce da se osobno obaveštavaju „životnim osjećajima u vremenima političkih promjena“.

Započetom inicijativom 2004. godine dr. Christiana Papkea, raspisan je projekt natječaja 2005. u suradnji sa Ministarstvom vanjskih poslova Republike Austrije, austrijskim P.E.N. - Klubom, KulturKontaktem Austria, Odborom za translatologiju i lingvističke znanosti Međunarodnog P.E.N.-a i Ministarstvom kulture Republike Makedonije. Istu godinu slijedi Srbija, također uz potporu lokalnih institucija, predvođena Beogradom i tamošnjim Ministarstvom kulture. Rezultat natječaja u Srbiji je predstava u beogradskom kazalištu BITEF koja će biti od 21. rujna 2007. Do 2010. godine projekat „Govoriti o granicama“ trebao bi se ostvariti u slijedećim zemljama: Albanija, Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Makedonija te Črna Gora i Srbija.

2005. Makedonija, 2006. Srbija, 2007. Hrvatska!

Dramski natječaj se zasniva na ideji, što bolje upoznati okolnosti i prilike ljudi koji žive nedaleko od Austrije, i to na temelju suvremenih umjetničkih sposobnosti. Projekt je dakle poziv na namjeru mišljenja, dijaloga i susreta. Poziv je ove godine upućen svim hrvatskim piscima unutar i van Hrvatske.

Dosađeničar dva natječaja u Makedoniji i Srbiji artikulirala su veliki broj jedinstveno vrlo snažnih pisaca. Do toga predaje ukupno 90 osjetitelja i spiskarica uvažilo je nove dramske tekstove koji domaću dokazuju snažan izražaj kreativnosti ovih dviju zemalja. Nadamo se i ostaviti velikog broja hrvatskih dramaturga.

Međunarodni vanjski žiri pod predsjedanjem dr. Papkea jamči s punim navođenjem imena članova žirija da će od svih uvažanih komada izabrati najnoviji/jevi i umjetnički najbolji dramski tekst. 2007.

Hrvatska je u poziciji za najboljim dramskim tekstom.

Realizacija projekta za ostale zemlje zapadnog Balkana predviđena je u nadolazećim godinama.

### Uvjeti za natjecatelje 2007.

#### 1. Propozicije

Natječajni mogu pristupiti samo hrvatski državljanini bez obzira na prebivalište ili čestice a prebivalištem u Hrvatskoj. (Potrebno je priložiti dokazi).

Svaki pisac može predati samo jedan dramski tekst na hrvatskom jeziku ili njegovim naječajima.

Tekst se mora odnositi na temu natječaja.

Prijavljeni dramski tekst mora biti namijenjen ansamblu od najviše pet glumaca.

Natječajni bit će već prikazani ili objavljeni.

Natjecatelji čijom prijave daju dozvolu organizatorima natječaja, da koriste dijelove ili tekstove u cjelini isključivo u svrhu promocije samog natječaja.

Pisci moraju potvrditi prihvaćanje uvjeta.

Pristup natječaju moguć je odmah. Krajnji rok predaje dramskih tekstova i prijavnih materijala isključivo a datumom na politarskom žigat. 1. prosinac 2007.

#### 2. Potrebni dokumenti

Priključiti obavezno radni prijevod dramskog teksta na engleski jezik.

Originalni prijevod šalju se na adresu: Austrijski Kulturni Forum Zagreb, Gundulićeva 3, 10000 Zagreb, s naznakom "Croatian Drama Contest".

Dokumentu se mogu slati i e-mailom: office@kulturforum-zagreb.org

Prijave mora sadržavati i kratki opis dramskog teksta, njegovih likova kao i informacije o samom autoru (maksimalno 3 stranice).

Za izdane dokumente organizator ne odgovara. Pristigli dokumenti se ne vraćaju.

#### 3. Podjedinak

Austrijski kulturni forum anonimno proslijeđuje dramske tekstove žiriju sastavljenom od pet članova, koji potom izabire jedan tekst i određeno obdoblje nagradu u visini od 3.500 Eura.

Nagrađeni dramski tekst bit će preveden na njemački i publiciran, odnosno prema mogućnostima, izveden.

U veljači 2008. u svim će se hrvatskim medijima objavit će imena pobjednika i nagrađenog dramskog teksta.

#### 4. Žiri

Žiri se sastoji od 2 austrijska, 2 hrvatska i 1 neutralnog zastupnika. Zaključak žirija bit će pismeno objavljen.

Odluke se neće javno komentirati i ne mogu se pobijati.

Za sve dodatne informacije o natječaju u upitima na hrvatskom jeziku možete kontaktirati gđu Noru Krstulović (nora@monor.hr), odnosno za upite na njemačkom: (ni) engleskom jeziku g. Christiana Papkea (christian.papke@monor.at)



broj / issue\_godine / year  
tema / theme  
jezik / language  
urednici teme & broja /  
editors of the issue



**1\_1996**  
Croatian + English  
supplement



**8\_1998**  
O festivalima :: 15 godina  
Tjedna suvremenog plesa  
:: Brecht - 100 godina II.  
(On festivals :: 15 years  
of Dance Week Festival ::  
Brecht - 100 years II)  
Croatian + English  
supplement



**2\_1996**  
Eurokaz - deset godina  
(10 years of Eurokaz)  
Croatian + English  
supplement



**9\_1996**  
Utopia / Dystopia  
(Utopija / distopija)  
English



**3\_1997**  
Alternativne kazalište  
:: Artaud - 100 godina  
(Alternatives :: Artaud -  
100 years)  
Croatian + English  
supplement



**10/11\_1999**  
Camilo - teatar memorija  
(Camilo - Theatre of  
Memory)  
Croatian + English  
supplement



**4\_1997**  
Tijelo / Tehnologija  
(Body / Technology)  
Croatian + English  
supplement



**12/13\_1999**  
Oko seksualnosti  
:: Judith Butler ::  
konoklasmus  
(The eye of sexuality  
:: Judith Butler ::  
konoclasim)  
Croatian + English  
supplement



**5\_1997**  
Što možemo činiti riječima  
(What can we do with  
words)  
Croatian + English  
supplement



**14\_1999**  
disOrientation:  
EASTERN EUROPE  
(disOrijentacija:  
istočna Europa)  
English



**6/7\_1998**  
Politikoser 90h :: Brecht  
- 100 godina :: Ruski  
akcionizam  
(Politics of the nineties  
:: Brecht - 100 years ::  
Russian Actionism)  
Croatian + English  
supplement



**15\_1999**  
Disturbing (the) Image:  
Chapter Season of  
iconoclastic Theatre  
(Uzmetanje slike  
/ ometanje slike:  
Chapterova sezona  
ikonoklastičkog kazališta)  
English





16\_2000

90s - arguments  
for the future  
1990s - argument  
za budućnost  
English



17/18\_2000

2000 - Kulturna politika:  
prva petoljetka :: Eugenio  
Barba  
(2000 - Cultural politics:  
first five years :: Eugenio  
Barba)  
Croatian



FAMA 1 (Frakcija + Maska)  
/ 2000  
Body / Difference //  
Körper / Differenzen  
Tijelo / Razlika  
English + German



19\_2001

Energija  
Energy  
English + Croatian  
eds. Aldo Milonid, Miran  
Solinger, Goran Sergej  
Prištalj



20/21\_2001

Glumac (kao autor  
Actor as/and Author  
English + Croatian  
eds. Marin Blažević, Lada  
Čale Fejerman



22/23\_2001/02

Radikalizmi istočne  
Europe  
Radicalisms of Eastern  
Europe  
English + Croatian  
eds. Tomislav Medak, Peter  
Mlart, Goran Sergej Prištalj



English

24/25\_2002

Spontinitet - događajnost  
- improvizacija  
Spontaneity - Eventality -  
improvisation  
English + Croatian  
ed. Goran Sergej Prištalj



English

26/27\_2002/03

English + Croatian  
ed. Marin Blažević



English

28/29\_2003

Vague Volatile  
Incomprehensible  
(Najavno nepostojeće  
nrazumljivo)  
English  
eds. Marin Blažević, Goran  
Sergej Prištalj



English

35\_2004

Goat Island "When will  
the september roses  
bloom? Last night was  
only a comedy" PART  
TWO, Reflections on the  
Performance  
English  
eds. M. Blažević, M. Goulish



English

36\_2005

Group Dynamics  
Grupna Dinamika  
English + Croatian  
ed. Ivana Ivković



English

Performance Research +  
Frakcija + Maska (Vol.10,  
No.21) / 2005

On Form / Yet to Come  
English  
eds. Ric Allcock, Goran  
Sergej Prištalj, Emil Hrvatin



English

30/31\_2003

Proizvodnja zajedničkog  
Production of the  
Common  
English + Croatian  
ed. Goran Sergej Prištalj



English

37/38\_2005/06

Rhetorika  
Rhetoric  
English + Croatian  
ed. Ivana Sajko



English

32\_2004

Goat Island "When will  
the September Roses  
Bloom? Last night was  
only a comedy" PART  
ONE, Reflections on the  
Process  
English  
eds. M. Goulish, M. Blažević



English

39/40\_2005

Rad, virtuoznost i  
institucije  
On Labor, Virtuosity and  
Institutions  
English + Croatian  
eds. Goran Sergej Prištalj,  
Ivana Ivković, Oliver Prizic



English

33/34\_2004

Save as city.doc  
Save as city.doc  
English + Croatian  
eds. Vesna Vuković, Ivana  
Ivković, Una Bauer, Emma  
Vlanić



English

41\_2005

Autoceste znanja  
Highways of Knowledge  
English + Croatian  
ed. Oliver Prizic



- Adrićević, Tatjana**  
Mjesto promjene, 8, 55
- Adams, David**  
Diary of a Cultural Tourist – Eurokaz '98, where to a British critic everything is exotic, 10/11, 147  
Eurokaz '98, 10/11, 16
- Agosti, Ela**  
Coursants d'Est, 1, 101  
O publici i kritici, 2, 48
- Ailazop, Piri**  
O nepokretnosti, 12/13, 162  
On Immobility, 15, 84  
Collect-N 2001, 62  
Collect-N 2001, 68  
Temping Failure: some repeating notes & 27 references, 35, -  
Itinerant Pages, 36, 4  
Punoplane stranice, 36, 9
- Andrieu, Bernard**  
Iconoclastic Text, 12/13, 180  
Iconoclastic text, 15, 48
- Antić, Martina**  
Knjiga knjižarskog umet, 2, 44  
Čarobnjak iz Oza, 3, 166  
Imaginarna akademija u epizodi  
Kroz nad glavom, 6/7, 118
- Arbutina, Zoran**  
Kaj osamdesetih, 2, 16  
The End of Eighties, 2, 104
- Arnaud, Antonin**  
Afektni ateizam, 3, 76  
Kazalište i znanost, 3, 80
- Austin, J. L.**  
Ujuzi za uspijanje performativ, 5, 48
- Aynes, Robert**  
Otmor u modernizmu, 8, 60
- Backstein, Joseph**  
Ruški akcionizam – neke naučnice za boje razumijevanja, 6/7, 72
- Bacon, Francis**  
Nova Atlant, 9, 4
- Badiou, Alan**  
Jedno se dijeli na dvoje, 22/23, 161  
One divides itself into two, 22-23, 161
- Bailes, Sara Jane**  
Report on a Process: Being in Waiting, 32, -
- Bajčić, Pavlica**  
"Sivljenje" (za sunca iz predstave Č.P.G.A.), 12-13, 36
- Baldwin, Lucy**  
Missing Scenes or Filling the Space Inbetween. Some Thoughts on Film Collaborations with Gaeil Island, 32, -
- Baletić, Borna**  
Ljudi bez glasa, 1, 70
- Barta, Eugenio**  
Pozadokulni prostor teatre u multikulturalnim društvima, 17/18, 84
- Bard, Alexander**  
Opor ideologije – Psihika filozofa u doba informacija i globalnih mreža, 30/31, 8
- The Renaissance of Ideology – Political Philosophy in the Age of Information and Global Networks, 30/31, 17**
- Barthes, Roland**  
Brechtovska revolucija, 8, 98  
Zadaci kritike Brechta, 8, 99  
O Brechtovoj Masi, 8, 100  
Sljepa Mjaka Courage, 8, 103
- Beudrillard, Jean**  
Pozitivna godina 2000., 6/7, 98
- Bauer, Una**  
An Introduction to D.B. Index, PR Vol.10, No.2 / FAMA 2, 123
- Becker, Carol**  
Signifiers Lost and Found, 35, -
- Bekasalo, Luka**  
Digitalna rešetka / prostor slobode, 24/25, 85
- Benseri, Leo**  
Voljeti mudracu, 12/13, 92
- Bharucha, Rustom**  
The Buddha or Not Smiling, 8, 88  
The Body in Crisis & the Future of the Intellectual, FAMA #1, 42
- Bjelac, Gojko**  
Dost, 4, 81  
Dnevnik "3", 6/7, 130
- Blisić, Jasna**  
And they built it only for us?, 3, 102
- Biro, Yvette**  
Nove minijature Pine Bausch, 6/7, 126
- Blagojević, Katarina**  
Ball beton i tri noge od atola, 17/18, 28
- Bladević, Marin**  
Kopirani anameni u stari profesionalima, 8, 72  
Blažovčević, 10/11, 28  
Glasilo teatro: Markov snovi – djani, 10/11, 42  
Pomaci – odnosi – uznap / 17. dio, 12/13, 40  
Kako podeti? Može prekinuti? i  
Usporevnjima i Nesigurnoj priči, 12/13, 24  
The Story of Seeing, 15, 60  
How to Kill a Rule? Croatian Theme in the Nineties, 16, 6  
Pomaci – odnosi – uznap / 2. dio, 17/18, 60  
Fast Art to projekt Wahlwandscherten, 17/18, 96  
REDATEL vs. GLUMAC & Metula vs. Brezovec, 20/21, 119  
DIRECTOR vs. ACTOR or Metula vs. Brezovec, 20/21, 125  
15 godina putokaza i stranputice Eurokaza, 22/23, 245  
Dvoje ikoli teata, 26/27, 96  
Theme Doubt, 28/29, 120  
Taming the Vague: Gaudel's Theoretical New Actor-Spectator, 28/29, 78  
pre-writing-about process/performance-in-progress, 35, -  
A Few Notes on Breko Gaudel and His Theory of Acting, PR Vol.10, No.2
- Boban, Mica**  
Podruci, 12/13, 50
- Boettner, Louis**  
Dance and awe u ugledskomira, 3, 30



- Dance and rise at the coal mines – Lažn Art Express 1990, 3, 129
- Isko, Jasen**  
Najveći svjetski festival – Edinburgh 96, 3, 106  
Izvođenje čine života, 3, 120
- Iskroni, Lina**  
Gusto Camillo – Ispele Isena, 10/11, 82
- Isorutzky, Daniel**  
I Remember When will the September roses bloom as a Prison Narrative, 36, -
- Isyrik, Sargis**  
Protokoli revolucionarni pozorišari? 33-34, 128  
Mogućnost alternativne prakse na Kosovu, 20/40, 27  
A Potential for Alternative Practice in Kosovo, 20/40, 41
- Istić, Peter**  
Kazališna povijesna kategorizacija, 6/7, 67
- Itiner, Aleksandar**  
Sam a demokratski kulturni, 6/7, 76
- Izovec, Branko**  
2 na podbini / programi: Program rada Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (1993-2003), 13/18, 63
- Jackhorst, Paul**  
Izvedbe umjetnosti u Njemačkoj, 17/18, 72
- Juden, Boris**  
Dislocation of Culture, 14, 22
- Julian, Mica**  
Nubnost plesanja (portret Kline Chomel), 1, 32  
Fragments o divi Eufrosina Fox, 2, 32  
Fragments about the Two Faces of Eufrosia, 2, 111  
O Karmenici, Splendidi su, Nij / Ljubavnom pjevu, 3, 67  
O Medvediku (o Hamperu), 4, 14  
Bucati, 4, 114  
O anđelima monologu u kazalištu, 5, 75  
Povijest kazališnog manifest, 5, 100  
On Internal Monologue in Theatre, 5, 120  
Brecht i Bismarck: Umjetnik kazališna montaža, 6/7, 116  
Bili dignuti iz toplih postelja, 6/7, 128  
Institucionalni i neovisna scena, 8, 23  
Kamera u glazbu, 8, 106  
Tri stupa japanskog kazališta i svjetskog kazališnog modernizma, 10/11, 20  
Za javno Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, 10/11, 26  
Mag Stuart, 10/11, 139  
Ikonografija – pogled prema tragediji, 12/13, 188  
Sveti Faust i ulaz u svet, 12/13, 90  
Love Artists, 14, 38  
Iconoclasm: A View on Tragedy, 15, 9
- Burt, Barnaby**  
Njemački modernizam i heterodoksi prikazi muških, 12/13, 106
- Butler, Judith**  
Izvedeni čimovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije, 12/13, 146
- Carlsen, Marvin**  
Izvođenje nezauz, 10/11, 104
- Cave, Sue-Ellen**  
Ljudsko izvešće u prostoru tehnologije, 12-13, 76
- Castellucci, Claudia**  
Zanka za uplašena umjetnika, 1, 63  
Platov sindrom u teatru radnji, 1, 64
- Castiglioni, Romeo**  
- 37/38, 4  
37/38, 6
- Cavar, Liana**  
Typologie ili zašto tako često?, 22/23, 79  
Typology or why so rarely?, 22/23, 81
- Chiriac, Stefania**  
Nada iznad Sarajeva, 1, 39
- Christopher, Karen**  
Waiting, Wandering, Wavering & Wanting: the performance of silence, 35, -
- Cramer, Franz Anton**  
Philip Gehrmacher: Homine Kinacka, 30/31, 86  
Philip Gehrmacher: Human Kinetics, 30/31, 92
- Crnjaković, Marija, Dubrovnik**  
Život je maraton, život je parada (o predstavi Maraton), 12/13, 3, 32
- Cvetić, Bojana**  
Da li se može plesati logički podizanje plesa, 24/25, 24  
Can one dance the logical scaffolding of dance?, 24/25, 28  
D-SOLO-NAJNITNI DU-O, 26/27, 62  
D-SOLO-NAJNITNI DU-O, 26/27, 96  
The Accused Share: Accounting for the Open, Once Again, 29/30, 30  
Kolektivnost? Zeli redi kolaboracija, 30/31, 34  
Collectivity? You mean Collaboration, 30/31, 44  
COLLECT-4F, 36, 82  
COLLECT-4F, 36, 90
- Čučinović, Nadjetta**  
Postmoderni – sudbina jednog pojma, 2, 38  
Čiji je Damić ili čiji je Radošević? 3, 85  
Slučaj Judith Butler, 12/13, 144
- Čale Feldman, Lada**  
Kugla u glavu i tihost (o Radoj kuhinji), 5, 14  
Kugla (The Ball into the Head and Stomach), 5, 114  
Performativni pristupnosti (o Čarbenoj knjizi Performansa), 10/11, 111  
Nevolje u izvedbama, 12/13, 154  
Zbog rođenja, nedostajati nadzor / njegova kazališna izjava, 17/18, 20  
"To Pity She is a Whore": an Actress and her Doubles between Postmodernism and Posthumanism, 20/21, 94  
"Šteta što je kurva": glumica i njena dvojna između postmodernizma i posthumanizma, 20/21, 98  
Ne tumbaj! Lomljivo (o Školskom autobusu), 26/27, 48  
Fragile, Do not Tumble! (About the School Bus), 26/27, 54  
The Aura of the Actress, 29/30, 62
- Čale, Monara**  
Čudani amuzikurni izotopi (izvanka manjanskog mla u Marinkovićevu Gorju), 19, 112  
Misculous Simulacra of the Same: Performing the Marian Myth in Marinković's Gloria, 19, 112
- Čulter, Edo**  
Pismo podrške Aleksandru Beneru, 6/7, 62
- Deleuze, Gilles**  
Završimo sa sudjenjem, 1, 58
- Derrida, Jacques**  
Alisa, 3, 82
- Diamond, Elin**  
Izvedba i smetnost: feminizam, seksualno i mimetika predstava, 12/13, 64
- Duffy, Mary**  
Stories of a Body, FANA #1, 63
- Dumanic, Zlatko**  
Slike od po stočnu pjevu, 22-23, 145  
The Hundred Paintbrushes Images, 22/23, 148
- Dyson, Frances**  
Zabavljajući fon zvuk, virtualnost i retorika u mediju, 37/38, 110  
Forgetting the Phone: Sound, Virtuality and the Rhetoric in-between, 37/38, 114
- Džević, Goran**  
Pismo podrške Aleksandru Beneru, 6/7, 62
- Džević, Milos**  
Sjevernjačka ujeha / bosanske more, 3, 46  
Northern Comfort and Bosnian Nightmare, 2, 120
- Džidić, Nikola**  
Govor stari od osnoga, a ne odgoja ili odgoja, 37/38, 139  
Speaking Comes from Behind, Not from Above or from Below, 37/38, 141
- Eggen, Mikael**  
Manifesti i kulture umjetnosti, 22/23, 7  
Manifesto of Touch-Art, 22/23, 14  
Intelektualna improvizacija i improvizacijske zajednice, 24/25, 54  
Intellectual improvisations and improvisational communities, 24/25, 63
- Etchebar, Tim**  
group.jpg, 36, 13
- Feldman, Andrea**  
Quest for the Women's Utopia, 9, 76
- Feral, Jozeita**  
O teletu do subjekta, 12/13, 98  
Reflexja (o kulture: razgovori), sjelo na pozemlju, 19, 102  
Directing and Acting: Conversations, Body on Stage, 19, 102  
Što može ili može kazališna teorija? Teorija kao privođenje, 29-30, 136
- Filipović, Ljiljana**  
Je li heteroseksualnost izgovorjen slučaj?, 12/13, 121  
Kako smo posljednji puta nekoga zaveli?, 37/38, 95  
When was the last time you seduced someone?, 37/38, 87
- Fleiss, David**  
Gраницe / Borders, 6/7, 120
- Fontana, Lucio**  
Teatralni manifest specijalizma, 2, 34
- Foretic, Dalibor**  
Štari razgovori o hrvatskom glumištu od 1970. do danas, 10/11, 49



*Sketch for a Portrait of the Actress: a Prayer for a Penitented Face*, 20/21, 181

**Foucault, Michel**  
*Les Anormaux* (izlomak iz knjige), 12/13, 140

**Franulić, Marieta**  
Svakodnevno razmišljate o sebi ili performansima Vlaste Delmaro?, 4, 78

**Freyer, Achim**  
*Achim Freyer*, 2, 82

**Fritz, Clarko**  
*the initiation of life studio, 2 x moscow intershadow, out of memory, time=memory=time*, 18, 125

**Frčić, Oliver**  
*Alternativa devedesetih*, 26/27, 116

**Fumić, Marijane**  
*Riječi su tek dronostnost Sutiye...*, to Hammerit, 4, 18

**Gošparović, Đanko**  
*U doganji za kahovskim svijetom iz Hodačul*, 10/11, 58

**Gotšin, Iva Nerina**  
*Neka razmišljate o značenju androginije u planu*, 12/13, 88

**Goveša, Branko**  
*A Barely Noticeable Sketch*, 20/21, 5

**Gavrilović, Dossy**  
*Training and the "Change of Air" in the Theatre*, 14, 80

**Georgevski, Ognjen**  
*This Would Never Happen in Macedonia*, 14, 20

**Gersmeier, Joachim**  
*Neka te riječi raspolete*, 24/25, 10  
*Letting the Body Dance You Around*, 24/25, 13  
*Intermediate Spaces. Theatre in between*  
*Discourse and Concursus*, 28/29, 22

**Goat Island**  
*CVZILC (Chicago – Vienna – Zagreb – Vienna – London/Chicago)*, 20/21, 155  
*CBZILC (projekt zajedničkog dnevnika Goat Island)*, 24/25, 90  
*A Letter to Simone Weil Ulan Gish Raul Celan*, 32, -

**Goldberger, Goran**  
*Socijalni status i pro*, 33/34, 116  
*Social status and spending free time at the Jarun lake*, 33/34, 118

**Golub, Spencer**  
*Atom Bomb*, 19, 6  
*Atom Bomba*, 18, 6

**Gomez-Peña, Guillermo**  
*Ethno-cyborgs and Genetically engineered Mexicans*, FAMA #1, 53

**Goulish, Matthew**  
*Neanness*, 28-29, 99  
*Eight Memos on the Creation Process of Goat Island's "When will the September roses bloom?"*  
*Last night was only a comedy*, 32, -  
*To think about the change that begins with refusal*, 35, -

**Govečić, Nataša**  
*Pozivanje duhova*, 6, 67

*Secret Knowledge on the Playboy Centerfold*, 9, 82

*On čitanje tjela*, 12/13, 82  
*The Locus of a Dissociated Self. Dactyl in Contemporary Croatian Plays*, 16, 18  
*Izaziv iz EXIT-a*, 17/18, 30  
*Eksplozivna tjela, plazi na tjelo & semantofobija*  
*Izaziv od značenja*, 22-23, 277

**Grew, Isabelle**  
*Samo postojanje ne vodi ničemu*, 5, 102

**Greif, Tatjana**  
*Images Seen – Freedom Captured*, Giulio Camillo in the Age of Information, 10/11, 151  
*Videna slika – uhvaćena sloboda*, 10/11, 56

**Grubičić, Vinko**  
*Životne gorine i drugi Antidodovi agregati*, 3, 88

**Grčinic, Marina**  
*Kulturna politika u postsocializmu – primjer Slovenije*, 17/18, 68

*Grčinic i Šimic: dvostruki postupci – izvođenje i redja u video filmovima*, 20/21, 41

*Grčinic i Šimic: Double Actions – Performing in video-films and Directing Them*, 28-21, 48

*0700101110101101.ORG's life\_sharing*, 22/23, 207

*0700101110101101.ORG's life\_sharing*, 22/23, 214

*Dragan Živadinov's Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre*, FAMA #1, 58

**Ga, Wenda**  
*Kulturni net*, 6/7, 80

**Heathfield, Adrian**  
*Čitanje u nedoznatstvu (ispitivanje)*, 24/25, 38

*Drawing in Thin Air (correspondence)*, 24/25, 42

**Hasson, Lin**  
*Small Acts of Repair*, 32, -

*1 + 3 = 2 or more afterimages of a performance*, 26, -

**Hock, Beata**  
*JANOS SUGAR: Zagreb Time Perot, Vremenska petroli, populariziraj slušatelj*, 33/34, 104

*JANOS SUGAR: Zagreb Time Perot, Time Perot, the Popular Listener*, 33-34, 109

**Horvat, Vlatko**  
*grivooop*, 36, 13

**Hovha, Gujjar**  
*National Identities in a Semiotic Context*, 9, 68  
*Dramaturški gledatelj: posredan uvid u Barbaru kataliziraju antropologiju*, 17/18, 68

*Transkulturalni glumac u eri globalizacije: utopijski projekt?*, 20/21, 75

*Transcultural Actor in the Era of Globalization: and Utopian Project?*, 20/21, 80

**Hresnik, Nataša**  
*Other Rooms – African Women's Writing*, FAMA #1, 23

**Hrvatin, Emil**  
*Sanjati*, 6/7, 26

*Theatre of Memory*, 6, 17

*Zaborav teče vs. Tvorac memorije*, 10/11, 79

*True the Contemporary?*, 14, 78  
*COLLECT-IV*, 36, 82  
*COLLECT-IV*, 36, 80



Hurtzig, Hannah  
Iz stranih zemalja, svjedoče na vašem stolu, 8, 50

Ilić, Nataša  
Outlines of a Sliding Area, 16, 48

Indić, Damir Baniol  
Dvije Sestre / Two Sisters: Extracts from a Diary, April 2003 - January 2008 [artist's pages], PR  
Vol.10, No.2 / FAMA 2, 120

Infante, Carlo  
Tajni memorije za "teatralnu memoriju" nastala, 10/11, 87

International Festival  
The Theatre, 28/40, 110

Inwin  
Pismo podrške Aleksandru Brnaru, 6/7, 82  
East Art Map, 38, 108

Ivović, Ivana  
Tajno-Vojvoda, 26/27, 56  
Tajno-Vojvoda, 26/27, 59  
Šum kao strategija produkcije, 26/27, 78  
Noise as a Strategy of Production, 26/27, 81  
We're Live - Use of Real Time Video in Live Performance, 26/29, 111

Ivić, Radovan  
Poema, 22/23, 117  
Poem, 22/23, 120

Jainicke, Dieter  
Where is the East?, 14, 4

James, Lisa R.  
Pismo iz Atlasa, 1, 11

Jakić, Ivana  
U senci kazališnog gata (o Karancu), 6/7, 24  
Dubrovnik (letni festival): izakli pregled  
izotvoravanja, 10/11, 47

Jeffery, Mark  
The Materiality of Lightness, 32, -  
Taxi Gallery 38 Stanesfield Road: Unchained  
Richarda Biologija, 39/40, 45  
Taxi Gallery 38 Stanesfield Road: The Missing of  
Richard Anymurba, 39/40, 45

Jergović, Miljenko  
Cijene duševne boli, 6/7, 38  
Irina, 14, 10

Jelić, Jadri  
U ime drugoga iz festivalu DANCE 2000,  
17/18, 98

Jovanović, Nebojša  
Seleni die diese Gruppe? Das ist Subjekt! or  
Krievac with Lacer, 36, 96  
Seleni die diese Gruppe? Das ist Subjekt!, 4,  
Krievac a Lacerator, 36, 100  
Takvog nečeg nema u Europi, 8, 56

Kabakov, Ilya  
Totalne instalacije, 6/7, 62

Kačunić, Tomislav J.  
Reflections, 35, -

Kalčić, Šilva  
Prema definiciji umjetnosti kao sredstva  
manipulacije, 33/34, 26

Towards the Definition of Art as a Means of  
Manipulation, 33/34, 32

Karper, Dietmar  
Knjiva glava / bijela prijava: Noc subjekta,  
10/11, 120

Karshasan, Djevad  
Should Faust be Saved?, 9, 40

Kästner, Imela  
Nothing is Lost, 35, -

Kellner, Joe  
Last Night, Tonight, 35, -

Kershaw, Baz  
Radical Energy in the Ecologies of Performance,  
26/29, 6

Kessler, Friedrich  
Debati kazališta, 8, 84

Kirby, Nina

Glasnik autorskog kazališta: između "glumljenja  
otvorenim sobom" i "ne-glumljenja", 20/21, 67  
Actor in the Author Theatre: between "acting  
with your whole self" and "not-acting", 20/21, 72

Klađ, Dragan  
The Theatre of War, 14, 28  
Izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj, 17/18, 72

Kolman, Sarah  
Hedebela Judita, 12/13, 131

Konata, Yacoub  
When the World Awakens to African Dance,  
FAMA #1, 24

Korenda, Uroš  
Brainscore, 19, 84

Kosova, Endra  
Face to Face, 36, 38  
Liem u lice, 36, 48

Kosuth, Joseph  
Igre razlikovnog, 5, 77

Kováč, Leonida  
Ime kao događaj, kao sadržaj / mjesta, 30/31, 110  
The Name as an Event, as The Context and The  
Place, 30/31, 120  
Dimenzije stvarnosti, 37/38, 62  
Dimensions of reality, 37/38, 66

Kováč, Maja  
Not Your Bitch, 12/13, 63

Kováč, Mario  
Cena festivala? to FAMA, 6, 70  
Svijet kod sećanja, 10/11, 54  
Jutro: Invidijel dobri, 12/13, 40  
J'Accuse!, 17/18, 34

Kovalev, Andrei  
The World of Violence, 14, 78

Kristeva, Julia  
Roman i Julia: par (ubavi)možje, 12/13, 138

Krilić Roban, Sando  
Povratak ali: 2, 38  
Return to the Picture, 2, 109

Križ, Miroslav  
Finale (An Essay in Quinquagesimal)  
Analysis, 9, 26

Krkić, Dejan  
Policy of Truth, 6/7, 87  
A Death for a Death, 14, 70  
Aler, 16, 60

Kruger, Loren  
Gost Island - the Sea & Poison,  
15, 70

Kruschova, Kressina  
Aizer kao autor kao 'aftermer' (kao Jérôme Bell  
kao Xavier Le Roy), 20/21, 53  
Actor as/and Author as 'Aftermer' (as Jérôme  
Bell as Xavier Le Roy), 20/21, 68

Kulonić, Andreja  
Mjesto pod suncom, umjetnička akcija / artistic  
action - ex/UFEXTENSION,  
33/34, 114

Kunst, Bojana  
Posljednji teritorij, 4, 40  
The Last Territory, 4, 116  
Otvori i sekucije, 6/7, 6  
Orifices and Fluids - Euphoric '97, 6/7, 140  
Of Body Natural and Artificial, 9, 20  
Tijelo od Istoka do Zapada iz dvije izoblike tijela,  
10/11, 134

Energy as the Link Between the Body and  
Machinery: the Last Bond with Nature, the First  
with the Artificial, 18, 70  
Energija veže tijelo i strojeve: zadnje veže sa  
prirodom, prva veže sa umjetnošću, 18, 70  
Osposno kao povezivanje: Tijelo kao autor,  
20/21, 32

Dangerous Connections, Body as Author,  
20/21, 37  
On Strategic Interventions in Performance Art:  
Self-Representation of the Body, 26/29, 48  
Group Jouissance: Organization of Happiness and  
Exhaustion, 38, 48  
Skupna jouissance: organizacija sreće i  
iscrpljenosti, 38, 52

Lacan, Jacques  
"We talk too" / Jeane Genesi, 5, 84  
U utroci, 12/13, 122

Laermanns, Rudi  
Neskompany - 01 teatro, 5, 66

Laing, Roland D.  
Štalo ovaca, 3, 58

Lavers, Kirsten  
axi Gallery 38 Stanesfield Road: The Missing of  
Richard Anymurba, 39/40, 45  
Taxi Gallery 38 Stanesfield Road: Unchained  
Richarda Biologija, 39/40, 45

Lazarić, Branimira  
Kobni dvorci obija /10. Muški bijenali, 5, 24

Le Roy, Xavier  
To Deviate from Deviation itself is written  
conference, 19, 33  
On/ok on ok/on/one (dopis razgovora), 19, 33

Leahy, Mark  
u što je to mogu ujetiti i/odjele? od  
fagmenata prema retorici poezije izvedbe,  
37/38, 49



what is it here now / i can persuade you of? scraps  
towards a rhetoric of poetry performance,  
37/38, 63

**Leemann, Judith**

*Orthotic Roses*, 35, -

**Lehmann, Hans Thies**

*Exit the Actors*, 20/21, 5

*Exit the Actors*, 20/21, 7

*Visual Theatre Bodies*, FAMA #1, 14

**Lehmann, Thomas**

*Razmišljanje o projektu SCHREIBSTÜCK*,

20/21, 80

*Reflections on the Project SCHREIBSTÜCK*,

20/21, 84

**Leko, Kriština**

*Ah, oh, mariošica*, 6/7, 77

*Katedrala*, 10/11, 68

*Glasopisovnik i rube stube*, 10/11, 124

*O mjestu, ljudima i umjetnosti*, 33/34, 48

*On Milk, People and Art*, 33/34, 49

**Lepacki, André**

*The Body in Difference*,

FAMA #1, 6

**Livier, Edvin**

*Čas teatre*, 6/7, 126

**Loos, Adolf**

*Ornament zločina*, 4, 86

**Lorrey, Isabel**

*Novi mogućnosti djelovanja?*, 12/13, 166

**Lukić, Darko**

*Jesen u Moshu*, 1, 80

*Barbare Nola (ponovi)*, 3, 18

*Etizam? Molto*, - *Evodis*, 196, 3, 110

*Gledaj se me pjesma*, 3, 116

*Novi kazališni publika*, 4, 98

*Komunikacije: nepoznatum*, 5, 38

*AIDS u Americama*, 5, 108

*Izvan otvorenog svijeta*, 6/7, 133

*Pula u mreži mediteranskih kazališnih sredsta*,

6/7, 136

*Festival festivala*, 8, 104

*Edukacija o edukaciji*, 10/11, 140

*Postoji li gay drame?*, 12/13, 104

**Lukšić, Irena**

*Post-Soviet Russia: Return to Tradition*, 14, 88

**Lupi, Magdalena**

*Indiferentno kazalište (izjedla scena)*, 1995. i 1, 28

*Di pjesa ka mimi – pokret Žaka Valente*, 3, 40

*Vijeme promjena*, 3, 42

*Korak/Hodak*, 5, 22

*Nadporovodak René Madvessai*, 8, 40

**Lystard, Jean-François**

*Logos i techné: à l'algèbre*, 4, 82

**Madarić, Nives**

*Savjetnik Jessing boga (potac Mislava*

*Burmeck*, 1, 22

*Svjetlo Tarifa*, 3, 36

*Referencija Jo Argenti*, 4, 20

*Riječi, njeke, same riječi*, 5, 23

*Deset godina to Maly sceni*, 8, 38

**Malevič, Kazimir**

*Pismo Kazimira Maleviča direktoru Švedske*

*muzeja*, 6/7, 86

**Manovich, Lev**

*Prima Zapadu – krize istočne Europe*, 22/23, 173

*Detour through Eastern Europe*, 22/23, 182

**Manović, Tihana**

*Retorika čula u "Feed"-u Kurt Henschlägera*,

37/38, 133

*Rhetoric of the senses in Kurt Henschläger's*

*"Feed"*, 37/38, 136

**Marchart, Oliver**

*Politika i umjetnička praksa, O estetici javnog*,

33/34, 6

*Politics and Artistic Practice: On the Aesthetics of*

*the Public Sphere*, 33/34, 14

**Martinković, Ramona**

*The Theatre of Emancipatory Nostalgia and Tradition*,

14, 48

**Marjanec, Suzana**

*Švrt je prisuta in absentia iz predstavi Povratak*

*vojnika*, 3, 26

*Tetovirane duše*, 4, 70

*Rage Mundi Dunje Knebl*, 6/7, 18

*Metafore javnosti*, 8, 12

*U dvojnostu: plutač i kinistišar – solo-*

*performans, solo-predstava (monodrama)*

*Münchhausen u uvodni Wilma Matula*, 10/11, 5

*Onal andopinski*, 12/13, 112

*Dr. JAVAT in the Alternative Theatre of the*

*Nineties*, 16, 52

*Deformacije / Apatizacije tijela D. B. Jodoka*,

17/18, 10

*Gluma transformacije, održavanje prisutnosti i*

*politička metafizika*, 20/21, 12

*Acting transformations, Maintaining Aliveness and*

*the Politics of Metaphysics*, 20/21, 15

**Matas, Branko**

*Sao je madi beater?*, 2, 14

**McKenzie, Jon**

*Rupa u mojem svijetu*, 20/21, 84

*The Hole in My World*, 20/21, 80

*Izvedbena učinkovitost demokracije*, 26/27, 14

*Democracy in Performance*, 26/27, 22

**McKenzie, Wark**

*TEORIJA IGRANJA*, 39/40, 64

*GANDHI THEORY*, 39/40, 70

**Medak, Tomislav**

*Energija i emergencija: O nekim problemima*

*suvremenih umjetničkih strategija avangarde*,

18, 16

*Energy and Emergence: On some problems of*

*contemporary artistic strategies*, 18, 16

**Miharević, Dubravko**

*"Skrivanje" iz sunca iz predstave Č.P.G.A.I.*

12/13, 38

*Forced Entertainment Pleasure: Objavna djeca*,

17/18, 38

**Mlat, Peter**

*Topology of Terror – Techno Theory*, 19, 57

*Topografija terora – techno teorije*, 19, 57

*Istočna Europa kao kraj umjetnosti*, 22/23, 23

*Eastern Europe as the End of Art*, 22/23, 32

*Wahus Thinking – Chinesischelastentunum:*

*nachationalism*, 26/29, 59



**Milner, Graeme**

Čitanje u nedovoljnom izdavanju: 24/25, 26  
Dwelling in Thin Air (correspondence), 24/25, 42

**Mills, Chris, I Could Hear the Taste of Money,**

25/29, 93

**Milohm, Aldo**

Neofascizam i postfeminizam, 1, 62  
Što je alternativna?, 3, 64  
Uvod u performanac, 5, 40  
Performanac kazališta, 5, 40  
Introduction to Performativity, 5, 118  
Kaj maktirajstičkom kazalištu, 6/7, 110  
Toward a Materialist Theatre, 6/7, 143  
Friedrich Kleiser ili o kazalištu u kazalištu, 8, 90  
Pokazivanje performansa (o festivalu Grief Jena), 10/11, 130  
Body in Slovene Neo Avant-garde Theatre, 14, 64  
A Pamphlet on Energy in the Theatre: Five Fragments for Any Future Theatre Enquiries, 19, 98  
Razmišljanje o energiji u kazalištu: pet fragmanata za zvuku buduću kazališnu energetiku, 19, 98  
DISCULO-NANTIN/ DUCO, 26/27, 82  
DISCULO-NANTIN/ DUCO, 26/27, 80  
The Body, Theatre and Ideology in the Discourse of Theatre Anthropology, FAMA #1, 19

**Milovic, Tihomir**

Emma druzba (pokušaji), 3, 2  
Zapisi o predstavi Omirne Mazarinade i nekoliko kuhara, 5, 34

**Minh-ha, Trinh T.**

Performing with Music: A Performance Across Cultures, FAMA #1, 32

**Mirjev, Andrej**

Retoričke figure Beusovskog džamizma, 37/38, 76  
Rhetorical figures in Beus' 'atmanism', 37/38, 60

**Misano, Viktor**

Catagoriza, 9, 88  
Cultural Contradictions of Tuscia, 14, 82

**Mišević, Ljubomir**

Elipsentestine improvizacije arhitekture, 5, 92

**Mišević, Nenad**

Što su performansi, 5, 42  
Graded Cosmopolitanism: A Livable Utopia, 9, 62

**Mitchell, CJ**

Our Silences Are Too Different, 32, -

**Mojač, Oliver**

U očišćavajuću snu, 3, 62  
Waiting for a Chair (PUF) - International Theatre Festival in Pula, 3, 133  
Nekome samolikog aljoša, 4, 20

**Molek, Ivan**

Prospjavanje kazališne dekulacije, 1, 36  
Gdje je bilo jedno, tu je sada dvojica, 6/7, 32

**Monten, José**

The End of Utopias... What Utopias?, 9, 72

**Morriay, Judd**

Gar Island: School, Church, Gym, 32, -  
Taxi Gallery 38 Stanesfield Road: Usidrenost (Richards i Kolkogrois), 39/40, 45  
Taxi Gallery 38 Stanesfield Road: The Mooring of Richard Anyimadu, 39/40, 45

**Müller, Heiner**

Kapock i Argonautica - in memoriam, 1, 62  
Keuner + Pöckel, 6/7, 94

**Nachtbar, Martin**

To Deviate from Deviation itself is written conference, 19, 33  
Otklon od otklona (čapci rugevona), 19, 33

**Naumann, Gabriele**

Who is Viewed as Universal and Who is Viewed as Cultural?, FAMA #1, 4

**Negri, Toni**

Što učinio danas sa "Što učinio?" ili nije opdegi intelekta, 22/23, 221  
What to do with "What to do?" Or rather: The body of General Intellect, 22/23, 230

**Oda Projesi**

Oda Projesi - open file, 26, 38

**Ogbić, Olu**

Connectivity, and the Fate of the Unconnected, FAMA #1, 48

**Ovajčić, Dubravka**

Utopia - between Finitude and Infinity, 9, 95

**Ostermeier, Thomas**

Schaubühne an Lehrniner Platz, 17/18, 71

**Ostasović, Mira**

Map of Gaze, 5, 92

**Ostlin, Darda**

An Internal History Through External Elements, 14, 90

**Paglia, Camilla**

Homosocialization na kraju stoljeća, 12/13, 103

**Pavčić, Jurica**

Film pred revolucijom, 4, 59

**Peterson, Goran**

Mass for election-day silence (time of action), dead body behind the wall (location of action), & the hole in the throat (manner of performance), 36, 59  
Misa za predizbornu šutnju (vrijeme radnje), mrtvica za zidu (mjesto radnje) i rupa u grlu (način izvedbe), 36, 53

**Peterlin, Natalie**

Opor je preusuden, 22/23, 189  
Resistance is crucial, 22/23, 198

**Petevski, Sloba**

Kapital u djemu: predstava bez dalje za rikom (o predstavi Od juna do poroka), 12/13, 45

**Petrinović, Krsto**

U carstvu mlađodostne, 6/7, 22

**Pilić, Damir**

Bež beton i tri noge od stola, 17/18, 28

**Politi, Giancarlo**

Sloboda za Brenera - o kine umjetnosti, 6/7, 85

**Popović, Marjan**

Where Do We Run Away From Home To?, 14, 58

**Popović, Mirjana**

Debakmentation of the Balkans, 14, 32

**Prizlak, Goran Sergej, Devedesete, 2, 20**

The Nineties, 2, 106

Od centra do margine, 3, 58

Ogaj je to krajolik?, 4, 8  
Identification and Transcription of Landscape, 4, 799

O besmislalnosti, 5, 28

On the Trivial, 5, 115  
Tko je trebao?, 8, 68  
Festival glavne struje (Wiener Festwochen), 10/11, 128

Visiting Art, 18, 30  
Zakon energije i interesa, 19, 98  
The Law of Energies and Interest, 19, 98

Preajecite, 24/25, 48  
Intersection, 24/25, 48  
What Must Be Excluded?, 25/29, 41

Provincija: 1. Festival svjetlog kazališta i medij, 25/29, 143  
Living in Trans: Transition, Transformation, Translation, PR Vol.10, No.2 / FAMA 2, 20

**Profić, Ana**

Povratnik (prijatelj koji je izgubio svoje pruge (Dražević) zapisi o radovima Goat Island), 25/29, 134

**Puhovski, Nenad**

Kako napisati nezavršeni dokumentarac, 5, 82

**Renn, Goran**

Drugo ojačko kazalište, 3, 33

**Rešić, Delimir**

Tijelo kao knjiga (podana Rhetorik to Sadržaj Pluriskomni), 4, 98

**Ridou, Nicholas**

A Song for Europe, 25, -

**Rišić, Jan**

Razmišljanje o institucijama, 39/40, 4  
Thinking about institutions, 39/40, 6

**Roden, David**

Amorizam i retorika energije u Hamletu: Soc. Realizmo Sanzo, 12/13, 178  
Amorizam and the Rhetoric of Energy in Soc. Realizmo Sanzo's Hamlet, 15, 14

**Rogolčić, Sloven**

Trnje u arhitekturi zemlje (o predstavi Na tri kralja), 12/13, 20  
Savremnjim argumetima uporišanje, 17/18, 26

**Rokem, Freddie**

Retoričke figure budućnosti, 37/38, 97  
Rhetorical Figures of the Future, 37/38, 104

**Roma, Heike**

Toward a Politics of the Nearly-Now - Presence and Co-presence in Performance, 25/29, 69  
What Does Performance For?, 25, -

**Runjčić, Jadranko**

Posljednji pogled na Delfi, 1, 84

**Sabić, Petra**

Solo za tijelo koje daju. O publici i komadu (Unapred-mi Antonije Baer i Henry Wile), 33/34, 92

Solo for reading bodies. On Audience and Antonije Baer's and Henry Wile's Unapred-mi, 33/34, 92

Solo for reading bodies. On Audience and Antonije Baer's and Henry Wile's Unapred-mi, 33, 120



Powered by Emotion - The Spärgberg Variations on technology, 39/40, 82  
 Powered by Emotion - Spärgbergova varijacija na temu tehnologije, 39/40, 83

#### **Saib, Ivana**

Realizacija kao jedino pravilo - Copenhagen, 36, 3, 112  
 Patients of the Postmodern, 3, 127  
 Realiziranje onog, 4, 11  
 Otvrt na kazu (Schmütz tekst), 5, 10  
 Nijemo preživljavanje, 5, 76  
 Silent Survival, or why the archeology will have to occupy itself with words, 5, 119  
 Instrukcija iz apomiranja (tekst), 6/7, 10  
 Viriologija nesuaminih svamosti, 6/7, 30  
 O razlozima šutnje (Schmütz tekst) u Putovanju, 6/7, 46  
 U diskursu Nepomogao na vanadinske 2 legendi, 8, 29  
 Homo Novus 8/7, 8, 99  
 The Untranslatable Loneliness of Gulliverian, 8, 96  
 Chromatopoles, 10/11, 22  
 Chromatopoles, 10/11, 128  
 Renaissance kolektivizma iz Factor Falus Texts, 12/13, 16  
 Upravljanje emotivnog iz predstavi Lovci čuđenja, 12/13, 30  
 A Thought Incised Halfway into My Manifesto, 14, 34  
 Frames, 16, 40  
 U surto računanja, 17/18, 18  
 Forced Entertainment Pressure: Onda oko vrate naslova, 17/18, 36  
 Tekst u tekstu, 19, 122  
 A Text on the Text, 19, 122  
 Betonski Edip, 22/23, 121  
 Concrete Edip, 22/23, 128  
 Mass for election-day silence (time of action), dead body behind the wall (action of action), & the hoofs in the throat (informer of performance), 26, 59  
 Masa za predizbornu šutnju (vrijeme radnje), mrtvo tijelo iza zida (akcija radnje) i kopita u grlo (način izvedbe), 26, 63  
 Moja je anaga u govoru, 37/38, 36  
 My anagath is in my speech, 37/38, 42

#### **Saner, Bryan**

Interior Eye, 35, -

#### **Schothammer, Georg**

Čekati na poziv - Nastupi jednog građanina u vremenu normalizacije - akcije Jirja Kovanda, 22/23, 83  
 Waiting for the call - Appearance by a city dweller in times of normalization - the actions of Jiri Kovanda, 22/23, 88  
 Engagement Instead of Arrangement - Julius Koller's Erotic Work on the Re-Conception of Aesthetic Space, 1962/4, 28/29, 87

#### **Seeborg, Lars**

The Rice Text, 14, 8

#### **Sellers, Peter**

The Question of Culture, 9, 44

#### **Sen, Ong Keng**

Restoration of Behaviour: A Look at the South East Asian Laboratory 1990, RAMA #1, 30

#### **Showcase Boat Le Mor**

Historija onkaj tumačenja, 17/18, 100

#### **Siegmund, Gerald**

Slijedi čovjek, ili: insceniranje disocijacije  
 Richards Maxwella, 26/27, 26  
 Ceverman, or: Richard Maxwell's staging of dissociation, 26/27, 31

#### **Siepen, Nicolas**

DejeperDabei - NaprotivPrimo, 39/40, 8  
 DejeperDabei - TherebyAgent, 39/40, 17

#### **Sikes, Alan W.**

Ponovno ispisivanje kodova: Ron Athey i seksualizacija identiteta, 20/21, 107  
 Rewriting the Codes: Ron Athey and the Sexualization of Identity, 20/21, 112

#### **Slapšak, Svetlana**

Pobjednik prenatip (povodom knjige Eundikiri ovini) Lada dale Feldman), 26/27, 139

#### **Smart, Jackie**

Izokustivno pisanje: fenomenologija, poststrukturalizam i seksualno kazalnice, 20/21, 48  
 Writing Experience: Phenomenology, Post-structuralist and Physical Theatre, 20/21, 51  
 Simultaneous Dimensions: Numbness and the Ecology of Perception, 20/21, 14

#### **Söderqvist, Jan**

Opor ideologije - Politička filozofija u doba informacije i globalnih mreža, 36/37, 8  
 The Renaissance of Ideology - Political Philosophy in the Age of Information and Global Networks, 36/37, 17

#### **Spärgberg, Mårten**

BAG-truppen, 15, 38  
 Historija onkaj tumačenja, 17/18, 100  
 Idući prema mreži - kad učinak prethodi uzroku - avangarde i njezini ostaci u suvremenom plesu, 18, 24  
 And he walked towards the net - When the Effect Precedes its Cause - The Avantgarde and its Leftovers in Contemporary Dance, 18, 24  
 Otklon od otklona (zapis razgovora), 19, 33  
 To Deviate from Deviation itself is written conference, 19, 33  
 Netko kao fenomen, 24/25, 30  
 Something like a Phenomenon, 24/25, 35  
 Passing for something half-good idea, 35, 65  
 Umjetnost koja se pravi da je netko drugo, naposljetku dobro, 26, 74

#### **Sprenger, Veit**

Despotizam umjetni / fatalista zabrana umjetni, 37/38, 17  
 Despotism Laughter and the Fascist Prohibition of Laughter, 37/38, 26

#### **Smec-Todorović, Aja**

Štedljivost ili nestajanje (Carver na acni), 4, 25

#### **Staffel, Tim**

On the Disappearance of East Germany, 14, 34

#### **Stefanovski, Goran**

Saccharalis, 5, 32



**Stevanović, Ksenija**

Virtuoznost po Glenn Gouldu, 39/40, 76  
Virtuosity according to Glenn Gould, 39/40, 79

**Stipančić, Branka**

"Balkanac, mine!", 33/34, 140

**Stokajević, Vlastimir**

Dva stanica u zapadnošću glumišta, 1, 20  
Tješen suverenog pjesa – petnaest godina, 8, 42

**Strehler, Giorgio**

Recline dočelnosti, 8, 87

**Sukić, Norval**

Sekualizacija medija, 12/13, 96

**Sutin, Darko**

Brecht: Držanje, pedagoška produktivnost, 67, 96  
Brecht: Brecht: Pedagog: Productivity, 67, 147  
O drčanju, državljanstvu i osjećajima kod Brechta: preispitivanja, 8, 92  
On Heltung, Agency, and Emotions in Brecht: Pedagogical, 8, 116  
Usporedba from Orientation to Agency: What are We Intellectuals Under Post-Fordism To Do?, 8, 48

**Swartz, Richard**

Still Life, 14, 36

**Siber, Antonio**

Energy in Art: Tension and Change of Structure, 19, 63  
Energija u umjetnosti: napetost i promjena strukture, 19, 63

**Šnajder, Slobodan**

The Snail, The Devil, Doan's, 9, 32  
2. ne-podobna / programa: Šta bi u slučaju četiri godine trebalo raditi Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci, 17/18, 63

**Šolc, Nina**

Ljilane dogojeviti (foto portret), 1, 17  
Mama i Džaba Jakić (foto portret), 1, 18

**Štambuk, Tatjana**

Imamo festival - 2. MOFIM, 67, 135

**Šušaković, Milko**

Energy, Body – Figure and Theoretical Narration, 19, 33  
Energija, tijelo – figura i teorijske naracije, 19, 39  
Fragmentarna pitanja o regulaciji / deregulaciji prikazivanja, 22-23, 57  
Fragmentary questions about the regulation and deregulation of representation, 22-23, 67

**Ten Cate, Pitsaert**

Govor iz 127M, 1, 90

**Tralić, Darko**

Budućnost u deep freezeu (Prolog pr. 31), 4, 35

**Tunello, Mario**

Theater memorije kao hipotekst, 10/11, 90

**Urban Festival**

UF\_map, 33/34, 20

UF\_kana, 33/34, 20

**Valent, Milko**

Zajci u predstavi Ornitho Macarourade i nekoliko kultura, 5, 34

**Valentić, Tendi**

Symposium "Theme novom kazalištu jugoistočne Europe", 22/23, 239  
Symposium "Towards the New Theatre of South-eastern Europe", 22/23, 242

**Valentini, Valentina**

Trace of Authenticity: 14, 44  
Glumiškovine, 20/21, 23  
Actors-Characters-Bodies, 20/21, 27

**Vejskić, Danja**

Fragment, 17/18, 4

**Vendramin, Valerija**

Preodjevana potrošačica: renesansni kostim i spol, 12/13, 72

**Vinar, Rok**

Please Please Me, Oh Yeah: Like I Please You! is DVB, 4, 92

**Viđić, Ivana**

Obnova, 1, 35  
Mehanizmi promjene, 3, 49  
Find Your Place in the Dark, 67, 157  
Pronađi svoje mjesto u mraku, 67, 82  
Shakespeare, 8, 34

**Vinaver, Michael**

Metoda prirope kazališnom tekstu, 5, 74

**Vladisavljević, Tendi**

Modno promijenje dekadencije, 67, 122

**Vnuč, Gordana**

Japan – impresje, 1, 74  
Post-modernističke, 4, 75  
ed11c272a2, 8, 20  
Festival ikonoklastičkog teatra, 12/13, 172  
Festival of Iconoclastic Theatre, 15, 28

**Vučić, Ivana**

Reflections, 35, -

**Vujanović, Ana**

Terrible Fish: nemogući ojačaj, 22/23, 69  
Terrible Fish: impossible ojačaj, 22/23, 104  
WALKING THEORY – TOGETHER, A Few Notes on T.H.'s Theoretical Performances, 36, 113  
TODAY'S ACTA MODA – ŽALGOVO, Nekoliko zabjelki o teoretskim performansima T.H.-a, 36, 119  
Performansna retorika (il) asenarni izvedbe, 37/38, 8  
Performative Rhetoric (il)and Contemporary Performance, 37/38, 12  
"Smrt nis bina, smrt je gošić glasa", 37/38, 119  
"Death is not silence, death is a loss of voice", 37/38, 126

**Vukmić, Janika**

Ornitho = nepodijelno + ljepo, 3, 90  
Ne nepodijelno doznati (Hrvatska video scene), 4, 32

**Walkey, Lili**

Portraits from Klaus – a double song, 35, -

**Warr, Tracy**

Spaced, 4, 46

**Wessman, Arnd**

Nedmočnost drive, 3, 20  
The Noble Dietarians: Superiority of the Victor: An Aversive Shock from the Far East in Croatia, 3, 134

Čovjeku pismo, 4, 53

Učudjavu za no-gradivina, 20/21, 147

**Wells**

Potrošni revolucionarni potencijali?, 33/34, 128

**Williams, David**

"L'ombre de son chien": on dogs and goats and melancholy, 35, -  
"SUSRET JE MOŽDA", 36, 18  
"AN ENCOUNTER IS PERHAPS", 36, 19

**Winnacker, Susanne**

No time for greatness: NEW IS OLD  
Ina hrvatsku jezik, 24/25, 50  
No time for greatness: NEW IS OLD, 24/25, 52

**Wurberg, Zarko**

Što sam volio / bio u Parizu – Festival d'Automne 1985, 1, 70  
Usporedna sezona – Rasni program Festivala d'Automne '86, 3, 118  
Perfect Lovers is Redi, 4, 30  
Inicijal i švrt, 4, 192  
Perfect Lovers, 4, 115  
Gueer, 12/13, 192

**Yates A. Frances**

Remesarna memorija: Teater memorije Giulije Camille, 10/11, 70

**Zabel, Igor**

Ujeme / njegova prelika, 33/34, 120 Time and its Copy, 33/34, 125

**Zajec, Tomislav**

Komprimirani prostor igre, 4, 23  
The Bedroom Windows, 4, 112  
Stemalica je pakao, 5, 18  
Along the Margins of the Humanities, 5, 90  
Fenomen naše nove mladosti, 8, 35

Zakrevati, Katarina, Nova zona virtuoznosti, 39/40, 53  
The New Dawn of Virtuosity, 39/40, 59

**Zemljkov, Marlon**

Utopija (concept of play), 9, 23

**Zlatan, Andrea**

Teater kao antropološki laboratorij, 3, 50  
Autobiografski identitet i glumački antropodijeljenje, 5, 54

**Zuppa, Vjeran**

Vremble Lacer, 1, 96  
Tijelo glasa, 3, 52  
Plozot lezba: Peter Bradic, 4, 90  
Švar lezba, 67, 54  
in memoriam Karmen Bakić, 12/13, 9  
Notaboo, 16, 65

**Žarić, Ivo**

Memory, 14, 15

**Živadinov, Dragan**

Faktual Felus Teater, 10/11, 36

Postgravitational Art, 36, 124

**Žibek, Slavoj**

Orto Weininger ili: "Žena ne postoji", 12/13, 127



sudionik / contributor  
naslov / title  
razgovara / interview by  
broj / issue  
stranice / pages

**Ackerman, Laurence**  
Angronirski festival OFF – razgovarala Tatjana  
Kornelc, 8, 54

**Ashery, Greet**  
Potraga za lijekovima u radovima Greet Ashery –  
razgovor Cherry Smith i Greet Ashery, 30/31, 180  
*In search of medicine in the work of Greet  
Ashery – a conversation with Cherry Smith and  
Greet Ashery, 30/31, 181*

**Athey, Ron**  
Moderni primitivci – razgovarali Agata Juniku i  
Goran Sergej Prištai, 4, 62

**BAĐO**  
BAĐO – razgovara Oliver Frič, 26/27, 66  
BAĐO – interview by Oliver Frič, 26/27, 75

**Bakal, Boris**  
Mauvika / anemionict – razgovarala Una Bauer,  
33/34, 62  
Mauvika / synchronicity – by Una Bauer, 33/34,  
76

**Belenić, Borna**  
Naglo morat biti usiden – razgovarao Goran  
Sergej Prištai, 1, 12

**Barish, Selma**  
Ek-s-ocna / Želja Sanjanih / Selma Barish –  
razgovarala Ivana Ivković,  
26/27, 132

**Borba, Eugenio**  
Potrebno je idti sam – razgovarao Goran Sergej  
Prištai, 17/18, 86

**Bistrović-Darvaš, Katerina**  
Glumica/performancabesedača razgovor s  
Katerinom Bistrović-Darvaš, Nikolom Prstai i  
Ancom Tomić – razgovarala Ivana Ivković i Ana  
Prok, 25/21, 137  
Actress/Performance Artist/Dancer Interview  
with Katerina Bistrović-Darvaš, Nikola Prstai  
and Anica Tomić – by Ivana Ivković and Ana  
Prok, 25/21, 144

**Boben, Ivica**  
Kazalnice je izvredno mjesto – razgovarao Goran  
Sergej Prištai, 6/7, 40

**Burjen, Ivica**  
Sudionik zločina mafije – razgovarala Ivana Sajko,  
12/13, 10

**Carlson, Marvin**  
Produktivni kozmički krug – razgovarala Ivana  
Sajko, 10/11, 100  
Productive Cosmic Cycle – by Ivana Sajko,  
10/11, 105

**Chazhaur, Aline**  
Proizvodnja znanja bez zadenih hijerarhija –  
razgovor Oliver Frič, 36/40, 104  
Production of Knowledge without Predefined  
Hierarchies – by Oliver Frič, 36/40, 107

**Cluit, Robert**  
O srednjovjeka težini samosoznaje – razgovarao  
Slobodan Snajder, 8, 74

**Colombo, Faust**  
Razgovor sa Faustom Colombom – razgovarao  
Roberto Prsta, 10/11, 94

**Community Art**  
Pozivajući u sferi odgovornosti – razgovarala Ivana  
Mance, 30/31, 98  
Sphere of responsibility – by Ivana Mance,  
30/31, 108

**David, Catherine**  
Mama zanima u umjetnici / njihov projekt –  
razgovarala Janka Vukmir, 5, 106

**de Greet, Hugo**  
Pobjeći pšini – Jan Fabre u razgovoru sa Hugom  
de Greefom, 2, 84

**Decouffe, Philippe**  
Treba se krešiti – razgovarala Agata Juniku, 3, 96

**Engelen, Terry**  
Zadaci radikalnog intelekta, uga su popularizacija  
i demistifikacija – razgovarali Tomislav Briek i  
Goran Sergej Prištai, 17/18, 78

**Etchells, Tim**  
O pripovijedanju – razgovarala Jackie  
Smart, 26/27, 36

**Etchells, Tim**  
On Narrative – by Jackie Smart,  
26/27, 43

**Goat Island, Waiting for the World to Come Around**  
An interview with Goat Island, 32 – by Stephen  
J. Bottoms  
Čekajući da se svijet oporavi razgovor sa  
akupinom Goat Island – razgovaralo Stephen J.  
Bottoms, 33/34, 148

**Gob Squad**  
The Gob Squad – u razgovoru sa exUrban Festival  
sinom, 33/34, 37  
The Gob Squad – interviewed by exUrban  
Festival crew, 33/34, 42

**Griffthauer**  
Rudnik umjetnosti – razgovarala Agata Juniku, 1, 24

**Hrvatin, Emil**  
Nespozum je nemoćnije snuže umjetnosti –  
razgovarala Jedit Jet, 20/21, 61  
Misunderstanding is the Most Powerful Weapon  
– by Jedit Jet, 20/21, 66

**Jeličić, Bobo**  
Promatjanje Usporevanje – razgovarao Marin  
Blažević, 8, 24

**Junić, Zvezimir**  
Igre, teorija i sudjelovanje – razgovarala Ivana  
Ivković, 24/25, 72  
Play, Theory and Participation – by Ivana Ivković,  
24/25, 80

**Juržbečić, Stanko**  
Improvizacija je nešto što se uči, 19, 92  
Even improvisation is something to be learned,  
19, 92

**Kovač, Mario**  
Igre, teorija i sudjelovanje – razgovarala Ivana  
Ivković, 24 – 25, 72  
Play, Theory and Participation – by Ivana Ivković,  
24/25, 80

**Kryštofek, Eke**  
Eke Kryštofek: Kako je prirodno stanje –  
razgovarala Ivana Sajko, 19, 52  
Eke Kryštofek: Chaos is a natural state –  
by Ivana Sajko, 19, 52

**Kulunić, Andreja**  
Distributivna pravda – razgovarala Nataša Ilić,  
30/31, 136  
Distributive Justice – by Nataša Ilić, 30/31, 138

**La Rjbot**  
Šapućemo tijelima – razgovarao Goran Sergej  
Prištai, 24/25, 16  
Whispering with our bodies – by Goran Sergej  
Prištai, 24/25, 19

**Lauwers, Jan**  
Voler – mod – želja – razgovarao Goran Sergej  
Prištai, 1, 67



- Ljubić, Edvin**  
Glumac sam sebi pradi otac – razgovara Ivana Saklo, 4, 16  
Igra, teorija i sudjelovanje – razgovara Ivana Išković, 24/25, 72  
Play, Theory and Participation – by Ivana Išković, 24/25, 80
- Lovink, Gert**  
Capitalism Without Capital – by Tomislav Medak, 14, 92
- Lubić, Natalja**  
Krug se širi – razgovara Goran Sergej Pristak, 3, 88
- Majača, Antonija**  
Destabilizacija fikšnih uloga – razgovara Goran Sergej Pristak, 38/40, 27  
Destabilization of Prescribed Roles – by Goran Sergej Pristak, 38/40, 32
- Matuša, Vilim**  
Metamorfina sjajna – razgovara Milan Živković i priatelj, 1, 46
- McKenna, John**  
Mentna performansa – razgovara Tomislav Medak, 26/27, 4  
Performance Matrix – by Tomislav Medak, 26/27, 10
- Medvedek, Rene**  
Nemogućnost oka – razgovara Milan Živković i priatelj, 38/40, 27  
Mihanović, Dubravko  
Bjelko – razgovara Agata Junku, 8, 22
- Miller, Eduard**  
Volim pametno kazalište – razgovara Krsto Petrović, 5, 88
- Mitchell, Mirjana**  
Factor of Disturbance – by Goran Sergej Pristak, 8, 36
- Newson, Lloyd**  
Volim se završiti u ruke glave – razgovara Krsto Petrović, 4, 94
- Nordy, Stanislas**  
Najviše me zanima jezična konstrukcija – razgovara Tatjana Adamić, 5, 88
- Peterot, Goran**  
Supi i kudnice – razgovara Nives Madunić, 4, 22
- Pierloina, B. B.**  
Novi tipovi javnog prostora – razgovara Maroje Mušajak, 30/31, 140  
New Type of Public Spaces – by Maroje Mušajak, 30/31, 151
- Pogorelec, Petra**  
Suverenost upisana u međuprostor drame – razgovara Ivana Saklo, 37/38, 90  
Contemporaneity inscribed in the interspaces of drama – by Ivana Saklo, 37/38, 94
- Pribec, Igor**  
Tejlo postaje slika i znak – razgovara Goran Sergej Pristak, 4, 43
- Pristak, Nikolina**  
Glumica/performance/pleasidica – razgovara Ivana Išković i Ana Proić, 20/21, 137  
Actress/Performance Artist/Dancer – by Ivana Išković and Ana Proić, 20/21, 144
- Rajković, Natalja**  
Promjena Usporavanje – razgovara Marin Blazević, 8, 24
- Rame, Franca**  
Susret s Franccom Rame – razgovara Josette Féral, 20/21, 112  
Meeting with Franca Rame – by Josette Féral, 20/21, 117
- Rastepo, Alvaro**  
Sestilo i kugla – razgovara Suzana Marjančić, 2, 78
- Rimini Protocol**  
I try to speak about reality – razgovara Patrice Blier, 30/31, 24  
I try to speak about reality – by Patrice Blier, 30/31, 23
- Rossi, Paolo**  
Razgovor sa Paolojem Rossijem – razgovara Roberto Festa, 10/11, 95
- Rubić, Branka**  
La Mère – razgovara Goran Sergej Pristak, 3, 24
- Sanderin, Željka**  
Eks-odena / Željka Sanderin / Selma Benich – razgovara Ivana Išković, 20/21, 132
- Schäfer, Helmut**  
Something Struggling to Be Born (conversation with Helmut Schäfer and Chris Torch) – edited by Goran Stefanovski, 9, 8
- Sellers, Peter**  
Kazalište radiš zato što te zanima život – razgovara Goran Sergej Pristak, 10/11, 114
- Sen, Ong Kang**  
Utopia (kao li slobode da se bude hibridom – razgovara Agata Junku, 24/25, 108  
Utopia comes from the freedom to be a hybrid – by Agata Junku, 24/25, 114
- Sharif, Hooman**  
Umjetnost jednako aktivizam – razgovara Nikolina Pristak, 25/27, 60  
Art Equals Activism – by Nikolina Pristak, 25/27, 64
- Siettemold, Kristina**  
Umjetnost jednako aktivizam – razgovara Nikolina Pristak, 25/27, 60  
In Equal Activism – by Nikolina Pristak, 25/27, 64
- Smith, Cherry**  
Potraga za likom u radovima Cheri Ashery – razgovara Cherry Smith i Cheri Ashery, 30/31, 160  
In search of medicine in the work of Cheri Ashery – a conversation with Cherry Smith and Cheri Ashery, 30/31, 161
- Stajev, Ivan**  
Čovjek na pozorišnoj sceni je bolestan – razgovara Hannes Huzar, 2, 74
- Stojančević, Vladimir**  
Budžnost je pak u alternativama – razgovara, 2, 26
- Šepanović, Borut**  
Teater tranzicije – razgovara Goran Sergej Pristak, 1, 4
- Širk, Dražen**  
Najbolji priču stvar – razgovara Jelena Jindračević, 1, 44
- Španjilek, Milko**  
Nihi prolaze – razgovara Agata Junku i Goran Sergej Pristak, 8, 6  
Nihi prolaze – by Agata Junku and Goran Sergej Pristak, 8, 110
- Tih**  
mikro/makrolozopijno Juslo + fensi djezicane organizacije + kritična teorije – razgovara Ivana Išković, 30/31, 64
- micro/macrolozopijno Juslo + fancy designed organization + critical theory – by Ivana Išković, 30/31, 72**
- Tolj, Slaven**  
Slaven Tolj: nedokan pristup je samo vremenu prilagođen jezik – razgovara Hrvoje Ivanković, 22/23, 41  
Slaven Tolj: Radical approach is just a language adequate to its time – by Hrvoje Ivanković, 22/23, 50
- Tonić, Anika**  
Glumica/performance/pleasidica – razgovara Ivana Išković i Ana Proić, 20/21, 137  
Actress/Performance Artist/Dancer – by Ivana Išković and Ana Proić, 20/21, 144
- Torch, Chris**  
Something Struggling to Be Born (conversation with Helmut Schäfer and Chris Torch) – edited by Goran Stefanovski, 9, 8
- Udovalić, Željka**  
Prošloga demantuje – razgovara Natalja Rajković, 10/11, 38
- Urban Festival**  
Urban festival: Poljudje ustajane značenja grada, 22/23, 131  
The First Urban Festival: To shake the accepted meaning of town structures, 22/23, 138
- Vander, Ron**  
Za pomenje – razgovara Richard Schechner, 6, 68
- Vuk, Gordana**  
Prvih 10 godina – razgovara Goran Sergej Pristak, 2, 4  
First 10 years – by Goran Sergej Pristak, 2, 97
- Vukić, Artur**  
Pisma razgovornosti – razgovara Marin Blazević, 17/18, 60
- Warkowski, Krzysztof**  
Kolektiv govor osamjenosti – razgovara Dubravko Vrgoč, 8, 32
- Was Factory**  
Lice – razgovara Tanja Weinberger, 30/31, 124  
Focusing Lense – by Tanja Weinberger, 30/31, 125
- Wilson, Robert**  
Robert Wilson: Sjedenje gospodine Bojanjane... gg" sin vete razgovor sa Umbertoom Eco, 1, 48
- Woolser, John**  
Kritik spoj između potpisa i akcije – razgovara Ivan Taliančić, 33/34, 134  
Short Circuit Between Impulse And Action – by Ivan Taliančić, 33/34, 137
- Zurovac, Stala**  
Alamo dvojica iskoristeni – razgovara Agata Junku, 6/7, 14
- Žagar, Mirna**  
Nakon 15 godina – razgovara Marin Blazević, 8, 46  
After 15 Years – by Marin Blazević, 8, 114
- \*\*\* Societate Raffaele Sanzio Amleto (post-show talk), 15, 22
- \*\*\* Compagnie des Loups & Guef! So, So (post-show talk), 15, 52
- \*\*\* Goat Island The Sea & Poison" (post-show talk), 15, 76



- \*\*\* Stereo (portreti), 1, 23
- \*\*\* *Anketa (Autori, suradnici i gledatelji o Eurokazu)*, 2, 40
- \*\*\* *Eurokaz od '87. do '95.*, 2, 52
- \*\*\* *Manifest*, 2, 90
- \*\*\* *Glossy*, 2, 94
- \*\*\* *W & OUT – po čemu ćemo pamtiti 1998.* (anketa), 3, 14
- \*\*\* *Projekt Buzon*, 4, 27
- \*\*\* *Novi dramatika u Flandriji i Nizozemskoj*, 5, 70
- \*\*\* *Kako bi izgledao naš festival u idešnim uvjetima?* – anketa, 8, 66
- \*\*\* *Small Night Talks on Utopia and Dystopia* (discussion transcript), 9, 12
- \*\*\* *Fragments on Fractions* (Contemporary Theatre in Croatia), 9, 100
- \*\*\* *Info*, 10/11, 4
- \*\*\* *Kazališna 1998.* (anketa pamćenje – zabavništvo), 10/11, 62
- \*\*\* *Program Eurokaze '98*, 12 – 13, 201
- \*\*\* *A Threat: Fragments On Eastern Europe* (lectures from Slavoj Žižek, Jean-Luc Nancy, Boris Groys, Marina Gržinić, Dirk Baackert), 14, 40
- \*\*\* *Programmes of INTERNATIONALES SOMMERTHEATER FESTIVAL, Hamburg and ARNHEIM FESTUDE*, 14, 97
- \*\*\* *Festivals and Venues*, 16, 73
- \*\*\* *Action Rakija*, 16, 79
- \*\*\* *izdatabi* (anketa), 17/18, 56
- \*\*\* *APEL za suvremeni ples u Hrvatskoj*, 17/18, 60
- \*\*\* *Za kazalište u gradu...* (manifest Teatra Gérard Philipe u Saint-Denisu), 17/18, 76
- \*\*\* *Fragile Performing Unit* (Montažstroj), 17/18, 94
- \*\*\* *Theatre des femmes*, 26/27, 122
- \*\*\* *Le cheval*, 26/27, 126
- \*\*\* *Mobile Academy: Berlin*, 2004, 30/31, 168



1 – 2, Goran Sergej Prištal, Milan Živković,  
Ivica Buljan, Vjeran Zuppa

3, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Milan Živković, Vjeran Zuppa, Ivica Buljan,  
Ivana Sajko

4 – 7, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Milan Živković, Ivica Buljan, Ivana Sajko,  
Tomislav Zajec

8, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Tomislav Zajec,  
Aldo Miohnić

9, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Marin Blazević,  
Aldo Miohnić, Tomislav Zajec

10 – 11, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Marin Blazević,  
Aldo Miohnić, Emil Hrvatinić, Camillo,  
Tomislav Brik, Tomislav Zajec

12 – 15, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Marin Blazević, Ivica Buljan, Ivana Sajko, Aldo  
Miohnić, Tomislav Brik, Agata Juniku

16, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Ivana Sajko, Ivica Buljan, Marin Blazević, Aldo  
Miohnić, Tomislav Brik, Emira Vilić

17 – 18, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Marin Blazević, Ivana Sajko, Aldo Miohnić,  
Agata Juniku, Ivica Buljan, Tomislav Brik,  
Slaven Rogošić

19 – 31, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Ivica Buljan, Ivana Sajko, Marin Blazević, Aldo  
Miohnić, Tomislav Brik, Agata Juniku

32 – 36, Goran Sergej Prištal glur./ed.-in-ch.,  
Una Bauer, Marin Blazević, Tomislav Brik,  
Ivica Buljan, Ivana Išković, Agata Juniku, Aldo  
Miohnić, Ana Prolić, Ivana Sajko

37 – 38, Marin Blazević glur./ed.-in-ch.,  
Una Bauer, Tomislav Brik, Ivica Buljan, Ivana  
Išković, Agata Juniku, Aldo Miohnić, Goran  
Sergej Prištal, Ivana Sajko

39 – 40, Marin Blazević glur./ed.-in-ch.,  
urednici/editors: Una Bauer, Oliver Prizmić, Ivana  
Išković, Aldo Miohnić, Goran Sergej Prištal,  
Ivana Sajko urednici/editors: board:  
Ric Allsopp, Bojana Cvejić, Linda Calk Feldman,  
Tomislav Brik, Ivica Buljan, Matthew  
Goulish, Agata Juniku, Florian Malzbacher,  
Jon McKenzie, Heike Roms

FAMA 1, Marin Blazević, Tomislav Brik, Emil  
Hrvatinić, Bojana Kunst, Aldo Miohnić, Goran  
Sergej Prištal, Ivana Sajko

Performance Research (+ Frakcije + Maski)  
Vol.10, No.2, June 2005, Ric Allsopp, Emil  
Hrvatinić, Goran Sergej Prištal.



# frakcija

Časopis za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Journal

No. 62, zimaprojekat winterispring 2007.

## ODDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za dramsku umjetnost / Centre for Drama Art

Prilaz Gjure Debelića 26, Zagreb, Croatia

&

Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art

Tig maršala Tita 5, Zagreb, Croatia

## ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDU – Centre for Drama Art

Prilaz Gjure Debelića 26

10 000 Zagreb

Croatia

Tel./fax: +385 1 484 6178

e-mail: frakcija@cdi.hr

www.cdu.hr

## TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Ana Šebal

## UREDNIK TEME POLITIČNE REKONSTRUKCIJE ŽIVOTA /

TOPIC EDITOR FOR POLITICAL RECONSTRUCTIONS

OF LIFE

Goran Sergej Prizal

## UREDNIŠTVO / EDITORS

Matin Blažević (glavni urednik / editor-in-chief)

Una Bauer, Oliver Rjić, Ivana Ivković, Aldo Miošević,

Goran Sergej Prizal, Ivana Sajko

## UREĐNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Raj Alekso, Bojana Cvejić, Lada Čale Feldman,

Tomislav Brlek, Ivica Buljan, Matthew Coulton,

Agnes Juniku, Florian Matzacher, Jon McKenzie,

Heike Runa

## LEKTURA / PROOF-READING

Susán Jakšec, Marina Mladnov (English)

Toni Valentić (Croatian)

## ART DIRECTION

Leboratorium

## PREPRESS & PRINTING

Krsto d.o.o.

## NASLOVNICA / COVER

Sanja Iveković, 'Polje mekine' Poppyfield

© Egbert Trogemann, Düsseldorf 2007

## PODRŽALI / SUPPORTED BY

Gradsko ured za kulturu Grada Zagreba

City Office for Culture Zagreb

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

Ministry of Culture of the Republic of Croatia



ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006

